



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA**

**DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**



**JUCIANE DOS REIS SANTANA**

**ASPECTOS DO CINEMA DE FERNANDO CONI CAMPOS E IMAGENS  
POLISSÊMICAS DO RISO NA OBRA O MÁGICO E O DELEGADO**

Feira de Santana

2017

**JUCIANE DOS REIS SANTANA**

**ASPECTOS DO CINEMA DE FERNANDO CONI CAMPOS E IMAGENS  
POLISSÊMICAS DO RISO NA OBRA O MÁGICO E O DELEGADO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Estadual de Feira de Santana como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Claudio Cledson Novaes.

Feira de Santana

2017

Ficha Catalográfica - Biblioteca Central Julieta Carteadó - UEFS

S223

Santana, Juciane dos Reis

Aspectos do cinema de Fernando Coni Campos e imagens polissêmicas do riso na obra *O mágico e o delegado* / Juciane dos Reis Santana. – 2017.

174 f. : il.

Orientador : Cláudio Cledson Novaes.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2017.

1. *O mágico e o delegado* (1983). 2. Cinema - Identidade. 3. Polissemia.  
4. Campos, Fernando Coni. I. Novaes, Cláudio Cledson, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 801:791.43(814.2)

## **BANCA EXAMINADORA**

A dissertação “**ASPECTOS DO CINEMA DE FERNANDO CONI CAMPOS E IMAGENS POLISSÊMICAS DO RISO NA OBRA O MÁGICO E O DELEGADO**”, apresentada por *Juciane dos Reis Santana* ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PROGEL) da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), foi aprovada e aceita como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/2017.

---

**Prof. Dr. Claudio Cledson Novaes**

Orientador (UEFS)

---

**Prof. Dr. Alberto da Silva**

(PARIS IV)

---

**Prof. Dr. Marcos Botelho de Souza**

(UNEB)

À minha família, pelo apoio incondicional; ao meu marido, pelo companheirismo e cuidado; ao Prof. Dr. Claudio Cledson Novaes, pelos direcionamentos, auxílio e paciência; e a Fernando Coni Campos (*in memoriam*).

## **AGRADECIMENTOS**

Aos familiares e amigos pelo apoio e incentivo no tocante a realização deste trabalho.

Ao meu marido pelo companheirismo, estímulo, cuidado e amizade em todas as horas.

À Universidade Estadual de Feira de Santana pela propiciação de um espaço enriquecedor, acolhedor e instrutivo.

Ao orientador Prof. Claudio Cledson Novaes, pelo acompanhamento assíduo, detalhista e atencioso em cada parte desta pesquisa. Pela enorme paciência, alteridade e empatia.

Aos docentes do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PROGEL pelos dois anos mais prósperos de meu caminho acadêmico.

Aos colegas de turma pela afeição e interatividade demonstradas no decorrer dos anos.

À professora Andréia Araújo pela amizade, amabilidade, orientação e reflexão no tocante aos saberes necessários para a minha formação social, profissional, humana e científica desde a graduação até o presente momento.

A todos os professores da Universidade Estadual de Feira de Santana que contribuíram direta ou indiretamente na minha formação como docente de Letras com Língua Francesa e suas respectivas literaturas e futura mestra em Estudos Literários.

**“Tua palavra severa  
ganhou porte de hieróglifo  
e o sentido que já teve  
esse agora se me evade.**

**Às vezes debruço em noite  
consulto dicionários  
releio velhos poetas  
busco o sentido perdido**

**da palavra que resta fria  
estendida em minha frente  
exigindo que a invenção  
assuma reinventando**

**o que a memória perdeu”  
(Fernando Coni Campos)**

## RESUMO

O presente trabalho se propõe a analisar aspectos do cinema de Fernando Coni Campos, e as imagens polissêmicas do riso contidas no longa-metragem *O Mágico e o Delegado* (1983) a fim de trabalhar: os sentidos de polissemia e do campo semiótico no tocante à imagem audiovisual; a exploração do imaginário de identidade local e a inferência dos diálogos presentes na obra com referências literárias, populares, políticas, econômicas, sociais e históricas; os fundamentos históricos e originários da comicidade brasileira e da arte do circo, bem como do primeiro cinema e do cinema nacional; o cânone cinematográfico. Esses e outros objetivos caracterizam-se na pesquisa exploratória, a qual visa proporcionar familiaridade com o problema, e da pesquisa bibliográfica, documental e fílmica, de leitura corrente e de referência audiovisual. Isto posto, o presente trabalho pretende discutir as questões pertinentes a problemática da “ausência em presença” no cânone cinematográfico e nuances da ideia de Bahia contidas no filme elencado.

Palavras-chave: O Mágico e o Delegado; Identidade; Cinema; Polissemia.

## ABSTRACT

The present work proposes to analyze aspects of the cinema of Fernando Coni Campos, and the polysemic images of laughter contained in the feature film *O Mágico e o Delegado* (1983) in order to work: the meanings of polysemy and the semiotic field Audiovisual image; The exploration of the local identity imaginary and the inference of the dialogues present in the work with literary, popular, political, economic, social and historical references; The historical and original foundations of Brazilian comedy and circus art, as well as the first cinema and national cinema; The cinematographic canon. These and other objectives are characterized in the exploratory research, which aims to provide familiarity with the problem, and bibliographical research, documentary and film, reading and audiovisual reference. Therefore, the present work intends to discuss the pertinent issues of the "absence in presence" problem in the cinematographic canon and nuances of the idea of Bahia contained in the movie.

Keywords: *O Mágico e o Delegado*; Identity; Cinema; Polysemic.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1 FERNANDO CONI CAMPOS: “CADA UM SONHA COMO VIVE” .....</b>	<b>12</b>
1.1 “VER COM OLHOS LIVRES”.....	24
1.2 TEORIA, PRÁTICA E RECEPÇÃO.....	35
1.3 O CINEPOESIA.....	59
<b>2 CIRCO, ILUSIONISMO E CINEMA: ASPECTOS HISTÓRICOS EM DIÁLOGOS IMAGINÁRIOS.....</b>	<b>77</b>
<b>3 O MÁGICO E O DELEGADO: DA FÁBULA AO FILME.....</b>	<b>105</b>
3.1 O MÁGICO E O DELEGADO: A NARRATIVA.....	113
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>170</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>172</b>

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa surgiu no primeiro ano de pós-graduação em Estudos Literários a nível de Mestrado, advinda das investigações nas áreas de literatura e cinema, principiadas no Trabalho de Conclusão de Curso da Licenciatura em Letras com Língua Francesa, na Universidade Estadual de Feira de Santana. Buscando acrescentar à fortuna crítica do cineasta e dar maior ênfase às suas obras, além de aprofundar os estudos na inter-relação cinema-literatura, mantivemos os aspectos gerais da pesquisa monográfica, delimitando a questão identitária ao sentido de “ser baiano”, à ideia de Bahia nas fissuras do imaginário narrado no longa-metragem *O Mágico e o Delegado* (1983), dirigido por Fernando Coni Campos.

Esta investigação justifica-se na tentativa de analisar os elementos éticos, culturais, políticos e estéticos do Cinema Brasileiro entre os anos 60-80, permeados pelo discurso cinematográfico do Cinema Novo e do Cinema Marginal, correlacionados ao processo criativo e de adaptação de Coni Campos em *O Mágico e o Delegado* (1983) em diálogo com a obra *Depois do Último Trem* (1973), de Josué Guimarães. Devido ao fato de *O Mágico e o Delegado* ter suas locações nos espaços do Recôncavo baiano, a saber: Cachoeira, Castro Alves e Nazaré das Farinhas, faz-se crucial inferir o imagético polissêmico da identidade de lugar no referido longa-metragem e sua ligação com as reminiscências de infância de Coni Campos, e como, a fortuna crítica deste escritor, poeta, roteirista e cineasta pouco estudado aparece problematizada por nossas observações científicas fundamentarem-se nas seguintes teorias: a crítica cinematográfica de (BAZIN, 2014), a identidade cultural baiana em (MARIANO, 2009), a psicologia analítica de (JUNG, 2008), a crítica literária de (CANDIDO, 1993), a crítica e análise circense de (CASTRO, 2005), os estudos culturais de (BAKTHIN, 1996), os estudos estruturalistas de (PROPP, 1992), as artes circenses pelo viés literário e histórico de (TORRES, 1998), a filosofia ensaística de (BERGSON, 1980), os diálogos entre literatura e cinema em (AVELLAR, 2007), os estudos simbólicos de (TODOROV, 1979), o cinema de prosa e poesia de (PASOLINI, 1986), a gênese e a filosofia das ciências segundo (FOUCAULT, 1995), a ironia em (HUTCHEON, 2000), entre outros teóricos que auxiliarão como pressupostos metodológicos essenciais à abordagem e análise das imagens implícitas e explícitas do riso como transgressor e empoderador no filme em estudo, bem como problematizar a produção cômica ligada aos processos mutacionais sócio-histórico-nacionais, ao percurso histórico-cultural da comicidade circense no Brasil, à figura do mágico, do circo, e a representação de

identidade local no imaginário da sociedade brasileira, às narrativas e poéticas existentes no longa-metragem, inquirindo as relações literatura e cinema e, para além, as relações intersemióticas.

Buscando analisar o imagético da identidade baiana em *O Mágico e o Delegado* (1983) a partir da perspectiva do empoderamento pelo riso, das relações dialógicas entre literatura e cinema, da intertextualidade com outros sistemas semióticos; e explorar o lúdico atrelado às vicissitudes sócio-histórico-nacionais, assim como o aporte à fortuna crítica do cineasta, para discutir aspectos do Cinema, da Literatura, da Memória, da História, da Cultura e do Circense, a partir da análise do filme, a partir dos olhares de teóricos e críticos sobre áreas e da pesquisa do fílmico, do bibliográfico e do documental.

Quanto à organização, o estudo traz a proposta em capítulos. O primeiro, intitulado “Fernando Coni Campos: “Cada um sonha como vive”” tem como eixo principal um estudo biográfico e autoral do cineasta, a teoria, prática e recepção envolvendo as suas obras, assim como o seu cinepoesia; o segundo capítulo, intitulado “Circo, ilusionismo e cinema”, pretende fazer uma revisão sobre as bases históricas da origem e evolução do circense, da prestidigitação (ilusionismo) e do cinema (o primeiro cinema e o cinema no brasil); o terceiro capítulo, intitulado “O Mágico e o Delegado: da fábula ao filme” se debruçará sobre o inter-relacionamento entre literatura e cinema, do processo de adaptação do romance ao filme e suas trocas, tendo por subcapítulo “O Mágico e o Delegado: A Narrativa”, o qual abordará a análise do objeto de estudo, ou seja, do longa-metragem, discutir a narrativa fílmica e abordar aspectos do imaginário de Bahia, como possível em desdobramentos da narrativa audiovisual do filme.

## 1 FERNANDO CONI CAMPOS: “CADA UM SONHA COMO VIVE”

Não teria me interessado por cinema se não tivesse sido inventado o som. No cinema encontrei a maneira de conjugar duas formas de expressão que me interessavam: a palavra e a plástica. Meu cinema é francamente literário, é feito com este propósito. Acho que há muita coisa errada na relação cinema-literatura, porque cinema não é só imagem, é imagem e som. A palavra faz parte do universo fílmico, por isso precisa ser dita como discurso.

*Fernando Coni Campos,*

*Cinema: sonho e lucidez*

A década de 1960 está inserida, segundo Paes (2004), no que o economista Keynes chamou “a longa prosperidade do pós-guerra”, ou seja, quando um ritmo acelerado de crescimento econômico e desenvolvimento tecnológico atingiu tanto o mundo capitalista quanto o socialista. Para o sistema capitalista foi o período de crescimento mais longo de sua história: a partir da Segunda Guerra e durante quase trinta anos nenhuma crise econômica séria ocorreu em termos mundiais. Para Paes (2004, p. 11), a intensa industrialização da área capitalista beneficiou-se de uma “enorme disponibilidade de energia barata e do avanço das invenções, sobretudo no campo da eletrônica e da eletroeletrônica”.

No cenário sociocultural, as manifestações culturais dos anos 60 e 70 expuseram o espírito de uma época de intensa contestação dos padrões sociais, das influências internacionais na cultura, de uma geração de jovens que buscavam liberdade através de ideais contraculturais, políticos e revolucionários. À nível global, os anos 60 e 70 foram marcados pela mobilização social e cultural, como afirmam Brandão (1990) e Groppo (2000). No panorama das artes no Brasil (a música, a literatura, o cinema) bem os movimentos sociais foram alcançados por esta atmosfera efervescente de mudança, pelo anseio de uma cultura nacional e liberdades em âmbitos diversos.

O apogeu dos anos 60 tem como um de seus símbolos a chegada do homem à Lua, fato histórico predito por Méliès em *Viagem à Lua* (1902), e posteriormente por Fernando Coni Campos em *Viagem ao Fim do Mundo* (1968). A ida ao satélite natural da terra ocorreu em 20 de julho de 1969, diante de milhões de expectadores ao redor do mundo. Nos planos finais de

seu longa-metragem, Coni utilizou uma imagem fabulosa da Lua, complementada pelo arranjo progressista, a fim de assinalar esse evento histórico, marco do avanço norte-americano.

No âmbito musical, os anos 60 foram marcados pelo *rock* e pela *black music* de origem estadunidense em meio ao nascimento do movimento negro e da ascensão de Martin Luther King como um de seus líderes. Na Inglaterra, o rock seria representado sobretudo pelos Beatles e Rolling Stones, e seria responsável por uma juventude rebelde diferente da transviada norte-americana, apontada por Brandão (1990, p. 35) como sendo composta por filhos de alta classe média que colocavam a vida em perigo e expressavam a sua rebeldia contra a falta de sentido da existência; imitadores de James Dean, no filme *Juventude Transviada*, o qual precipitava seu carro em um abismo e saltava antes do desastre.

O *acid rock* também surgiu nessa época e tinha como representantes *The Doors*, *Pink Floyd*, *Jimi Hendrix*, que traziam canções que falavam de drogas, criticavam a sociedade etc. O famoso Festival de Woodstock, ocorrido em 1969 nos Estados Unidos, uniu milhões de jovens que viviam sob o signo da contracultura, e o rock passou a símbolo da rebeldia dessa juventude e o seu meio de expressão.

No Brasil, além da influência do rock inglês e norte-americano, conquistava espaço a produção nacional. Surgiu uma geração de cantores que mais tarde, com o AI-5, foi exilada do país e teve a maior parte de seu repertório de canções censuradas pelo regime militar. Artistas como Caetano Veloso, Chico Buarque, Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Nara Leão, Gilberto Gil, entre outros. Esses artistas, assim como Elis Regina e Raul Seixas e os integrantes de Os Mutantes e Secos e Molhados influenciaram gerações.

A canção *Soy loco por ti América*, de composição de Gilberto Gil e José Carlos Capinam, gravada originalmente por Caetano Veloso em seu primeiro álbum, é uma das músicas mais representativas do Tropicalismo e faz uma homenagem a Che Guevara ao misturar o português e o espanhol como formas de expressão poética, assim como a utilização do ritmo da rumba, permitindo a interação entre culturas latino-americanas. Em *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, Affonso Romano (2004) discorre que o tropicalismo tem possibilidades de abranger alguns dos ideais de negritude, na exata medida que concebe a miscigenação tropical como fator positivo. O crítico afirma, que por outro lado, o movimento seria uma resposta tropical ao movimento hippie, na época, em fase de liquidação. Para ele, sobre o movimento incidiram alguns interesses econômicos, da indústria de tecidos e de artigos domésticos. Sobre o alcance da música *Soy loco por ti América*, Romano aponta a recepção

dada pelos jornais argentinos. Segundo ele, os sul-americanos de fala espanhola estavam se identificando com a canção e percebendo seu sentido amplo. Affonso Romano de Sant'anna identifica tal composição como mais do que um instrumento de afirmação da música popular brasileira nos países vizinhos, mas também como uma oportunidade de diálogo.

Quanto a *Pra não dizer que não falei das flores*, composição e interpretação de Geraldo Vandré, tornou-se um hino de resistência do movimento civil e estudantil de oposição à Ditadura Militar. Foi censurada e teve sua execução proibida por anos. Os versos: *Há soldados armados, amados ou não/ Quase todos perdidos de armas na mão/ Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição/ De morrer pela pátria e viver sem razão*, foram utilizados como pretexto de ‘ofensa’ à instituição a fim de que os militares validassem a proibição.

E *Aquele abraço*, composição e interpretação de Gilberto Gil, foi concebida no exílio do cantor em Londres, e é considerado um “hino de despedida”, com a exaltação das belezas do Brasil e crítica ao início dos “anos de chumbo” e ao governo militar. Segundo Goés (1982, p. 37):

Esta canção foi composta logo depois que deixou a prisão do Realengo, no Rio, em 1969. Gil foi solto numa quarta-feira de cinzas e vendo o centro do Rio de Janeiro ainda decorado para o carnaval, compõe esta canção. Ele se vale da expressão popular “aquele abraço”, onde o pronome tem sentido superlativo, para celebrar sua liberdade.

Em *A gaia ciência*, um dos capítulos de *Sem Receita*, Wisnik (2009) afirma que um dos traços mais notáveis da música popular brasileira é a permeabilidade que nela se estabeleceu desde a Bossa Nova entre a cultura ‘alta’ e as produções populares, o que propiciou ao cruzamento complexo entre música de entretenimento e música informativa e criativa. No cancionário popular dos últimos trinta anos encontram-se bases portuguesas e africanas misturadas a elementos de jazz, do rock, do pop internacional, entre outros, travando diálogos com a cultura literária e as artes no geral. Para o autor, tal mistura artística e técnica, de variados níveis de informação, dá espaço ao ecletismo, ao pastiche, mas também a uma generalização do caráter mercadológico de toda matéria sonora nas liberações de 1960. Forjou-se dentro dessa tradição critérios que possibilitaram a simultaneidade e a diferença de uma maneira inerente à enunciação da poesia cantada, mesmo sob o efeito homogeneizador e pulverizador das pressões de mercado. Wisnik (2009) coloca a canção como um modo de sinalizar a cultura do país, que além de uma forma de expressão, vem a ser também um modo de pensar.

O autor diz que, quando Vinicius de Moraes migrou do livro para a canção, entre o final de 50 e início de 60, a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada foi devassada por gerações

de letristas e compositores leitores de poetas modernos como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Cecília Meireles; e o paradigma estético nascido dessa migração, nas parcerias de Vinicius com Tom Jobim, poderia remeter à época áurea da canção francesa ou ao acabamento e à elegância das canções de George e Ira Gershwin; nas de Tom Jobim com Newton Mendonça, no tocante a ironia, a paródia e a metalinguista com as de Cole Porter. Para Wisnik (2009, p. 216), um país cuja a cultura e a vida social se defrontavam a cada passo com as marcas e os estigmas do subdesenvolvimento, a Bossa Nova representou “um momento de utopia da modernização conduzida por intelectuais progressistas e criativos, que estampava, à mesma época, na construção de Brasília e que encontrava em correspondência popular no futebol na geração de Pelé”.

Ainda sobre a magnitude dos desdobramentos da Bossa Nova, Wisnik (2009, p. 216) explica:

A Bossa Nova deu elementos musicais e poéticos para a fermentação política e cultural dos anos de 1960, em que a democracia e a ditadura militar, a modernização e o atraso, o desenvolvimentismo e a miséria, as bases arcaicas da cultura colonizada e o processo de industrialização, a cultura de massas internacional e as “raízes” nativas não podiam ser compreendidas simplesmente como oposições dualistas, mas como integrantes de uma lógica paradoxal ou completamente contraditória, que nos distinguia e ao mesmo tempo nos incluía no mundo (WISNIK, 2009, p. 216).

O autor prossegue afirmando que a compreensão e a agressividade da formulação desse estado de coisas, encontram-se no movimento Tropicalista de 1967-8, que tem como principais representantes Caetano Veloso e Gilberto Gil, e dialogou ao mesmo tempo com Oswald de Andrade e graças a essa afinidade, com a poesia concreta (Torquato Neto, Paulo Leminski, Alice Ruiz, Wally Salomão, Antonio Cícero, Arnaldo Antunes, são alguns exemplos dos poetas surgidos em 1970). Para Wisnik (2009) a alegria barroca do Brasil (que se realiza propriamente nos filmes de Glauber Rocha, um dos principais expoentes do Cinema Novo, movimento cinematográfico brasileiro influenciado pelo Neorrealismo italiano e Nouvelle Vague francesa), a carnavalização paródica dos gêneros musicais por meio de citações e deslocamentos de registros sonoros e poéticos, trazem à luz o samba de roda, o cantador nordestino, o bolero urbano, os Beatles e Jimi Hendrix, todos operando no âmbito de canção de massa com afinidade explícita com a estratégia “antropofágica” de Oswald de Andrade.

Elencando nomes como o de Caetano Veloso (obra), Chico Buarque (com o romance *Estorvo*) e Julio Bressane (com o filme *Tabu*), o autor postula que se constitui no Brasil uma

nova forma da “gaia ciência”, um saber poético-musical e, tomando a frase de abertura de Nietzsche em *A Gaia Ciência*, uma segunda e perigosa inocência na alegria, ingênua e cem vezes mais refinada do que se poderia imaginar. Ou seja, o autor trata da possibilidade de vida nova do pensamento mais “elaborado” nas mais elementares formas musicais e poéticas e como esse processo se tornou a matéria de uma experiência de profundas consequências na vida cultural brasileira das últimas décadas (nomes como Gilberto Gil, Jorge Benjor, Rita Lee, Aldir Blanc, Itamar Assumpção, Carlinhos Brown, Renato Russo, Djavan e Chico Buarque são alguns exemplos da efervescência do campo do ponto de vista poético-musical).

As intensas manifestações culturais dos anos 60 contribuíram para que em 1968 eclodissem revoltas em inúmeros países, contestadores das próprias políticas e organizações sociais. O *Maião Francês* ou *Mai 68*, como ficou conhecida a série de acontecimentos sucedidos na França a partir de 25 de março de 1968 — diversas greves estudantis em numerosas universidades e institutos de Paris, seguidas de confrontos entre a universidade e a polícia; a tentativa do presidente Charles de Gaulle de interromper as greves mediante força policial, como combustível para as batalhas campais contra a polícia no Bairro Latino. Após uma greve geral de estudantes e de dois terços dos trabalhadores franceses, os protestos foram responsáveis por pressionar o presidente a dissolver a Assembleia Nacional e lançar eleições parlamentares antecipadas em 23 de junho de 1968. O movimento foi gestado no boom do pós-guerra, onde a afiliação aos sindicatos era baixa e os salários estavam em alta, mas uma parte dos trabalhadores ainda possuía salário minúsculo ainda que o comércio exterior chegasse a se triplicar na época.

O *Maião Francês* repercutiu também no Brasil, especialmente, nas mobilizações do Movimento Estudantil. Conforme mostra o site *Le Monde Politique*<sup>1</sup>, outros países ao redor do mundo foram contagiados pela luta francesa, a saber: Alemanha, Itália, Japão e Tchecoslováquia:

Mai 68 a été l’un des mouvements sociaux français les plus importants, que cela concerne les étudiants ou les ouvriers. Dans différents pays du monde, tels que l’Allemagne, le Brésil, l’Italie, la Tchécoslovaquie et le Japon, plusieurs manifestations d’étudiants ont également lieu ce même printemps. Mais c’est bien la France qui va connaître une grande révolte étudiante, et la plus grande grève générale depuis 1936<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Disponível em: <http://www.lemondopolitique.fr/culture/mai-68>

<sup>2</sup> Maio de 68 foi um dos movimentos sociais franceses mais importantes, que concerne os estudantes ou os trabalhadores. Nos diferentes países do mundo, tais quais a Alemanha, o Brasil, a Itália, a Tchecoslováquia e o Japão, diversas manifestações de estudantes têm igual lugar nesta primavera. Mas é a França quem vai conhecer uma grande revolta estudantil, e a maior greve geral desde 1936.

No cenário político brasileiro, os movimentos sociais e culturais sofreram um “golpe dentro do golpe”, como foi chamada popularmente a promulgação do AI-5; em 1968, ato institucional do governo que iniciou o recrudescimento da repressão e o refluxo das manifestações de rua. O início de 70 foi marcado pela desarticulação política dos movimentos sociais e pelo fortalecimento da indústria cultural; é a década do “milagre econômico”, das legendas ufanistas “Brasil: ame-o ou deixe-o!”; do campeonato de copa do mundo e das novas influências culturais.

Segundo Ortiz (1985, p. 114), de 1964 a 1980 houve uma considerável expansão no consumo de bens culturais, o que levou o governo a criar a Embrafilme em 1969, assim com tornou obrigatória a exibição de filmes brasileiros na TV e fez do cinema uma espécie de entretenimento adequado ao consumidor: “Na medida em que o nacional se consubstancia na existência das agências governamentais, popular passa a significar consumo”. A Embrafilme se instituiu como uma tentativa de propaganda positiva do Brasil no exterior, assim como visava expandir o mercado dentro do país garantindo que o cinema nacional se transformasse em uma indústria. Para Campos (2003), em sua *Carta Aberta*, a Embrafilme insistia em proceder como uma linha de desenvolvimento em um continente de recessão, sonhando com fantásticas superproduções para mostrar que o cinema nacional achava-se inserido naquilo que se acreditava ser uma tendência do cinema internacional, no longo sono causado pelo obscurantismo dos anos setenta:

Instala-se a política de ‘lobby’ e a distribuidora da Embrafilme (é preciso não se esquecer que a Embrafilme é uma estatal ligada ao Ministério da Educação e Cultura e não ao Ministério da Indústria e Comércio), que devia ter uma atuação, por assim dizer didática, ou disciplinadora dentro do mercado cinematográfico, diversificando-o, pensando a longo e a médio prazo na formação de platéias futuras, criando circuitos alternativos, aceita tranquilamente — e mais do que isso, exacerba — o mercado “selvagem”, e parte também para a exploração predatória desse mercado em decomposição em nome de uma equivocada política empresarial. Neste momento, para justificar a sua própria existência, torna-se necessário investir maciçamente em alguns filmes do ‘lobby’ na esperança de criar aquilo que os distribuidores e os exibidores chamam de “cabeça de lote”. Só que no lugar de “cabeças de lote” que, naturalmente, para existirem precisam de um corpo, criaram-se cabeças de Medusa e mulas-sem-cabeça, que passaram a fazer assombrações em salas vazias e no escuro das prateleiras (CAMPOS, 2003, p. 86-7).

É neste contexto, de efervescentes transformações políticas, econômicas e sociais, que surge a produção cinematográfica de Fernando Coni Campos, nascido em um sábado de Aleluia, em 15 de abril de 1933, na Vila de São Francisco da Mombaça (município de Conceição do Almeida), a qual foi fundada por seu tio-bisavô materno Nicolau Coni. Primeiro

filho de Isabel Caldas Coni e Oswaldo Caldas Campos, foi seguido de seis irmãs. Os sobrenomes de linhagem Caldas e Campos pertencem a família tradicionais de Conceição do Almeida.

Em 1935, o pai, médico, mudou-se com a família para Castro Alves, local onde Fernando Coni Campos cursou o antigo primário. Em 1945, entrou para o Colégio dos Maristas, em Salvador, e, entre 1945 e 1951 passou por mais dois colégios, o Vieira, e o Sofia Costa Pino. Devido à sua inteligência irrequieta e temperamento indócil não se enquadrou à rigidez dos Maristas e foi expulso por indisciplina, além de fugir do Vieira. Ambos, colégios de padre da Bahia. No entanto, justamente nesse período, conheceu os pintores baianos, Rubem Valentim e Raimundo de Oliveira, além do jovem poeta Raymundo Amado.

Em 1952, partiu para São Paulo, a fim de estudar artes plásticas. Matriculou-se nos cursos de gravura e desenho do MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand) e frequentou o ateliê de Mário Gruber e Luiz Ventura, depois o de Lívio Abramo. Em 1953, trabalhou como monitor na Bienal de São Paulo. Fez um breve retorno à Bahia em 1955, então, partiu novamente, dessa vez, ao Rio de Janeiro. Lá, foi apresentado por Douglas Marques de Sá e frequentou o grupo de estudantes da Escola Nacional de Belas Artes.

Casou-se com Talula Abramo, filha de Lívio Abramo, em 1956. Dois anos após, nasceu o primeiro filho do casal, Pedro. No mesmo ano, Coni Campos foi contratado como desenhista do Escritório de Lucio Costa, para o Novacap (Companhia de Planejamento Urbano da Nova Capital). Também participou do VII Salão de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, com um trabalho em desenho, entre 184 obras de pintores, gravadores, desenhistas e escultores.

No ano seguinte, em 1959, fez o curso de teoria da comunicação visual no MAM-Rio, ministrado pelos professores Tomás Maldonado e Otle Aicher, reitores da Escola de Ulm. Participou do VIII Salão de Arte Moderna e escreveu, em parceria com Guido Cavalcanti, o roteiro de *Quando a Cidade Vive*, premiado com o segundo lugar no concurso de roteiro do Instituto Nacional do Livro. No ano subsequente, começou a trabalhar no escritório de Aloisio Magalhães.

Lançou, em 1961, o livro *NOME*, poema inspirado em uma fábula popular, ilustrado com cinco xilogravuras de Newton Cavalcanti impressas diretamente do taco de madeira, com edição limitada de 250 exemplares numerados, conforme se noticiou no *Jornal do Brasil*<sup>3</sup>:

---

<sup>3</sup> Cad. B – 4, Jornal do Brasil, 6ª feira, 15-12-61.

Será lançado hoje, no Escritório de Comunicação Visual e Desenho Industrial MNP, na Rua General Ribeiro da Costa, 66, casa 23, no Leme, o livro *Nome*, uma fábula de Fernando Coni Campos, com cinco xilogravuras inéditas de Nilton Cavalcânti. O livro terá uma edição limitada de 250 exemplares, dos quais 50 reservados por assinatura. O lançamento será às 21 horas.

Realizou o primeiro longa-metragem em 1963. *Luba – A Morte em Três Tempos*, filme baseado no conto *Ninguém mais se Perderá por Luba*, de Luiz Lopes Coelho, contido no livro *Contos Crimes*, como publicado no Jornal do Brasil<sup>4</sup> “FERNANDO CONI CAMPOS — que há pouco tempo publicou um livro de versos, vai tentar agora o cinema, como argumentista e diretor. A película será baseada num conto de Luís Coelho (que como se sabe é o único escritor de contos policiais do Brasil), cujo nome é *Ninguém mais se Perderá por Luba*”.

Em 1966, começou a trabalhar no Departamento do Patrimônio Histórico, no MEC. Seu curta-metragem *Brasília, Planejamento Urbano*, de 1964, foi premiado no XX Congresso de Arquitetura e Urbanismo, em Paris. Em 1965, no Jornal do Commercio<sup>5</sup>, um pequeno artigo intitulado *INCE mostra como foi planejada Brasília*, anunciou o término do curta pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo e convidou escolas e entidades interessadas à filмотeca do Instituto:

O Instituto Nacional de Cinema Educativo terminou o curta-metragem, em preto e branco, “Planejamento Urbano” dirigido por Fernando Coni Campos e com a assessoria de Lúcio Costa, autor do Plano Pilôto de Brasília. O filme mostra como foi feita a Capital Federal, obedecendo a requisitos de planejamento moderno, e encontra-se à disposição de escolas e entidades interessadas na filмотeca do INCE, à Praça da República, 141 — 2º andar.

O longa-metragem *Viagem ao Fim do Mundo*, baseado em dois capítulos (O Delírio e O Senão) de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, além de trechos de *Ortodoxia*, de Chersterton, de um poema de T. S. Eliot, reflexões religiosas de Simone Weil e o conto *O Vôo*, de Carlos Augusto de Goes, foi premiado com o Leopardo de Prata no Festival de Locarno, na Suíça, em 1968.

<sup>4</sup> Cad. B – 6, Jornal do Brasil, 6ª feira, 17-8-62.

<sup>5</sup> 1º Caderno, Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, Quinta-Feira, 3 de Jun de 1965.



*Figuras 9 e 10: Jovem viajante (Fábio Porchat) lendo trechos de Ortodoxia e adquirindo uma versão de bolso de Memórias Póstumas de Brás Cubas.*

No Segundo Caderno do *Correio da Manhã*, em 8 de Dezembro de 1968, S. C. P.<sup>6</sup> discorreu sobre as ótimas referências de *Viagem ao Fim do Mundo*, destacando a ação no longa, o prêmio de Melhor Filme do Terceiro Mundo e criticou a Censura sobre a nudez da atriz Annik Mavil — a qual representou a deusa Pandora no longa-metragem — que escureceu a cena diurna a ponto de parecer noite, além de cortar um pedacinho do busto e do que o crítico chama de “monte de Vênus de Pandora”:

As referências a êste filme são excelentes, tão boas quanto as do que viram **As Amorasas**. A ação se desenvolve durante uma viagem de avião. Nela, o retrospecto das vidas mesquinhas de um manequim de propaganda; um quadro completo de futebol; um homem maduro e nervoso; duas freiras; e um rapaz apaixonado pela leitura filosófica. Comicidade e dramatismo se intercalam, sob a direção do autor do roteiro, Fernando Campos, que obteve o prêmio de Melhor Filme do Terceiro Mundo, no recente festival de Locarno. Os homens da fita são Fábio Porchat, Walter Foster e o próprio Fernando Coni Campos — no papel de um frade; e as mulheres são Talula Campos; Vera Viana; Karin Rodrigues; e, no papel de Pandora, aparecendo, naturalmente, nua e bela como a verdade, a extraordinária Annik Malvil. Porém, a Censura de muletas mandou escurecer de tal forma a seqüência que a beleza do corpo de Annik desapareceu numa sombra lunar, e a cena é de dia, mora! E a Censura de muletas, não satisfeita, ainda mandou cortar um pedacinho do busto e outro do monte de Vênus de Pandora, a deusa. (Fernando Campos/Talula Filmes).

<sup>6</sup> Salvyano Cavalcanti de Paiva.



Figura 11: Annik Malvil em *Viagem ao Fim do Mundo*. A Censura da época escureceu as cenas e cortou o plano detalhe do busto e do sexo da atriz.

Em 1969, Coni Campos realizou o terceiro longa-metragem, *O Homem e Sua Jaula* (inédito), baseado no conto *Matéria de Memória*, de Carlos Heitor Cony. No tocante aos direitos de adaptação e o sublinhamento musical do filme, Salvyano Cavalcanti de Paiva, na coluna Cinema, do *Correio da Manhã* de 1965<sup>7</sup>, articulou:

Três milhões de cruzeiros teria pago a Carlos Heitor Cony pelos direitos de adaptar à tela **Matéria de Memória** o cidadão Fernando Coni Campos. O filme já está quase concluído, em absoluto segredo! Infelizmente, não será com a **Cumparsita**, nem com o **Queremos Deus** — como pretendíamos — o sublinhamento musical de **Matéria de Memória**. Terá virado filme bem comportado? (PAIVA, 1965, p. 2).

De 1970 a 1972 produziu, respectivamente, *Sangue Quente em Tarde Fria* e *Uma Nega Chamada Tereza*. No Caderno B do *Jornal do Brasil*, de 1970<sup>8</sup>, tratando de *O cinema na semana*, M. A. trouxe como um dos destaques *Sangue Quente em Tarde Fria*, dizendo:

Brasileiro. Direção de Renato Neuman e Fernando Campos. Em cores, com Milton Rodrigues, Talula Campos, Francisco Santos, Angela Santos, Maria Gladys, Paulete Silva e outros. No Plaza, Olinda, Mascote e circuito. Uma mistura de policial e comédia, com suspense, sexo e violência. O ator Francisco Santos é também o autor do argumento. Os dois diretores são responsáveis pelo roteiro. Este é o primeiro longa-metragem de Renato Neuman, que tem um trabalho destacado na realização de curtas-metragens, entre eles, *Lapa 67* e um documentário sobre Burt Marx. Seu trabalho como diretor de fotografia já lhe valeu alguns prêmios. Fernando Campos, além de documentários, já realizou os longos *Morte em Três Tempos* e *Viagem ao Fim do Mundo*, premiado no Festival de Locarno.

<sup>7</sup> PAIVA, S. C. de. **Mel de Abelha**. *Correio da Manhã*, 2º caderno, p. 2, Terça-Feira, 21 de Set de 1965.

<sup>8</sup> Cad. B — 2, *Jornal do Brasil*, 29 e 30 de Nov de 1970.

Em 1974, nasceu seu segundo filho com Eloá Jacobina, Ruben. Também, ainda como funcionário do Ministério da Educação e Cultura, foi nomeado coordenador do Núcleo de Cinema do PAC – Programa Ação Cultural do MEC.

Em meados de novembro de 1975, pediu desligamento do MEC a fim de realizar um novo longa-metragem, *Ladrões de Cinema*, lançado em 1977. Luthero Luiz ganhou o prêmio de melhor ator coadjuvante, em 1978, no Festival de Brasília, por sua atuação em *Ladrões de Cinema*.

O Jornal do Brasil, no 1º caderno de 27/7/77<sup>9</sup>, publicou o artigo intitulado “*Ladrões de Cinema*” pode roubar festival de Brasília de “Tenda dos Milagres”, indicando que o sexto longa-metragem de Fernando Coni Campos concorria pelo principal prêmio com o filme mais cotado do 10º Festival de Brasília, do cineasta Néelson Pereira dos Santos. Na chamada do artigo, afirma-se que Coni Campos estava satisfeito com o entendimento de seu filme, que buscava uma linguagem popular “Ele acha que a maior parte dos filmes feitos no Brasil são filmes sobre o Brasil e não filmes brasileiros, têm “resquícios de Ford, Godard, Buñuel”. Há muito tempo o preocupava, “a criação de uma linguagem que seja genuinamente brasileira””. Ainda segundo o articulista, *Ladrões de Cinema* é definido por Campos como um filme sobre a colonização feito em vários níveis: “É um atestado de que o Brasil ainda vive em uma situação colonial, mas também de que é possível deglutir a arma que é usada contra você e transformá-la numa maneira de combate. Isso é o que os crioulos fazem”. Sobre a confecção do longa, o cineasta afirmara a tentativa de harmonizar a cultura erudita e a cultura popular e relatara o processo “Eu peguei poemas de Castro Alves, de Tomás Antônio Gonzaga e de Alvarenga Peixoto e pedi ao Mano Décio da Viola para musicar. Uma semana depois ele me trouxe a fita pronta. E a impressão que eu tive é de que Castro Alves, Gonzaga e Alvarenga faziam parte da Ala dos Compositores do Império Serrano”.

Ainda em 1978, Coni Campos lançou a plaquete *Cheiro de Nascimento*, poema natalino com projeto gráfico e edição de José Roberto Noronha, em edição limitada de 400 exemplares numerados; e começou a escrever o roteiro de *O Mágico e o Delegado*. Um ano após, diagnosticou-se uma estenose sub-aórtica. Em 1983, *O Mágico e o Delegado* foi lançado e ganhou três prêmios no Festival de Brasília: melhor filme, melhor ator (Nelson Xavier) e melhor atriz coadjuvante (Maria Silvia). Em 1984 o Mágico e o Delegado foi apresentado no Festival de Cinema de Rotterdam, ano em que começou a escrever com Eloá Jacobina o roteiro

---

<sup>9</sup> 1º Cad — 6, Jornal do Brasil, 27 de Jul de 1977, quarta-feira.

de *O Fiel do Amor*, posteriormente intitulado *Amorteamo*. Dois anos depois, escreveu com Joaquim Pedro de Andrade, o roteiro inédito *O Imponderável Bento Contra o Crioulo Voador*. Em meados de dezembro de 1987, iniciou as filmagens de um documentário sobre Oscar Niemeyer. Finalizou o roteiro de *Amorteamo* em 1988, o qual foi aprovado para realização. Em fevereiro, viajou para a Europa para filmar as obras de Oscar Niemeyer. Em parceria com Arnaldo Jabor, escreveu uma nova versão de *Ladrões de Cinema*, concluído o roteiro no dia 23 de dezembro, faleceu na madrugada do dia 24, vítima de embolia pulmonar.

Ao todo a filmografia de Fernando Coni Campos abarca um acervo de vinte e um filmes, sendo sete longas-metragens, a saber: *Luba — Morte em Três Tempos* (1964); *Viagem ao Fim do Mundo* (1968); *Um Homem e Sua Jaula* (inédito, 1969); *Sangue Quem em Tarde Fria* (1970); *Uma Nega Chamada Teresa* (1972); *Ladrões de Cinema* (1977); *O Mágico e o Delegado* (1983); e quatorze curtas-metragens: *Brasília, Planejamento Urbano* (1964); *O Cristo Flagelado e Do Grotesco ao Arabesco* (1965)<sup>10</sup>; *O Pintor Jenner Augusto* (1965); *O Natal de Cristo e Tarsila — 50 Anos de Pintura; Brasil de Pedro a Pedro* (1972); *Rebolo Gonçalves* (1973); *Pelo Sertão* (1974); *Painel Tiradentes, Portinari* (1975); *Art Nouveau* (1979); *A Pintura de Cláudio Tozzi* (1980); *O Universo Pictórico de Teruz* (1982); *Oscar Niemeyer* (inacabado, 1988).

A máxima “cada um sonha como vive”, que usamos como subtítulo deste capítulo, foi extraída do recorte que Fernando Coni Campos faz de um dos sermões do padre Antônio Vieira para figurar após a cena final de *O Mágico e o Delegado*, como um tipo de “encerramento” da obra fílmica. Como se fosse a última ponta a ser atada, escolhida por nós como prenúncio da maneira como Fernando Coni Campos sonhou, e, conseqüentemente, viveu.

No sermão “Xavier dormindo e Xavier acordado”, o padre Vieira discorre sobre o sono ser a imagem da morte e, os sonhos, da vida; os sonhos são pinturas mudas, em que a imaginação retrata a vida e a alma de cada um: um faraó providente sonhava com a fome e com a fartura do povo; o copeiro-mor sonhava com a taça; o ministro da mesa real com as iguarias; o soldado madianita com a espada de Gedeão; Nabucodonosor sonhava com impérios e monarquias. Para Vieira, cada um sonhava a noite com o que exercitava ao dia, pois o dormir é consequência do viver e, o sonhar, consequência do modo como se vive.

---

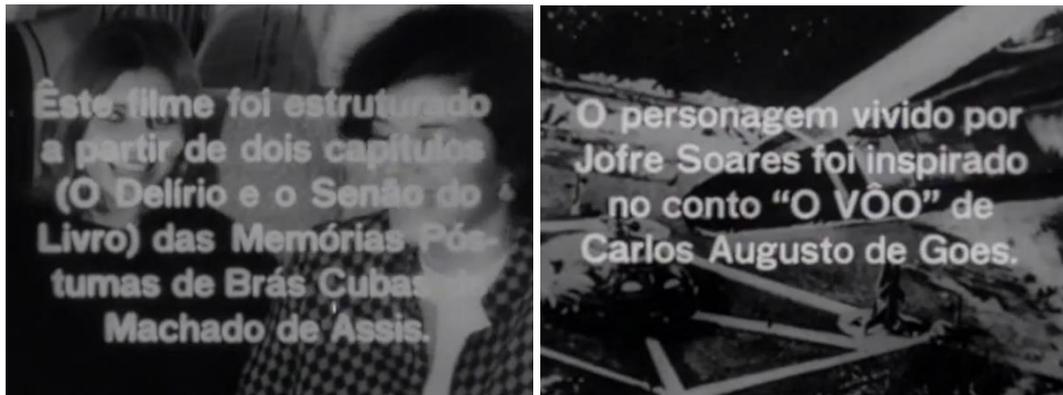
<sup>10</sup> *Do Grotesco ao Arabesco* é um filme de Newton Cavalcânti com Fernando Coni Campos, ilustração de um conto de Edgar Allan Poe (A morte rubra).

Autor de um cinema de ideias, Coni Campos se aproximou de figuras centrais do Cinema Novo e do Cinema Marginal, contudo, por iniciativa própria, distanciou-se de movimentos e dogmas. Roteirizou e dirigiu filmes do seu tempo, de ironia amarga (como *Viagem ao Fim do Mundo*), de defesa à arte subversiva (*Ladrões de Cinema*) e de retorno à inocência (*O Mágico e o Delegado*). Construiu um cinema de devaneio e lucidez, filmando os sonhos que viveu ou a sua “poética e essencial atmosfera dos sonhos lúcidos”, conforme coloca Eloá Jacobina, sua companheira e parceira, no livro *Cinema: sonho e lucidez*, organizado por Sergio Cohn e a família de Fernando Coni Campos.

### 1.1 “VER COM OLHOS LIVRES”

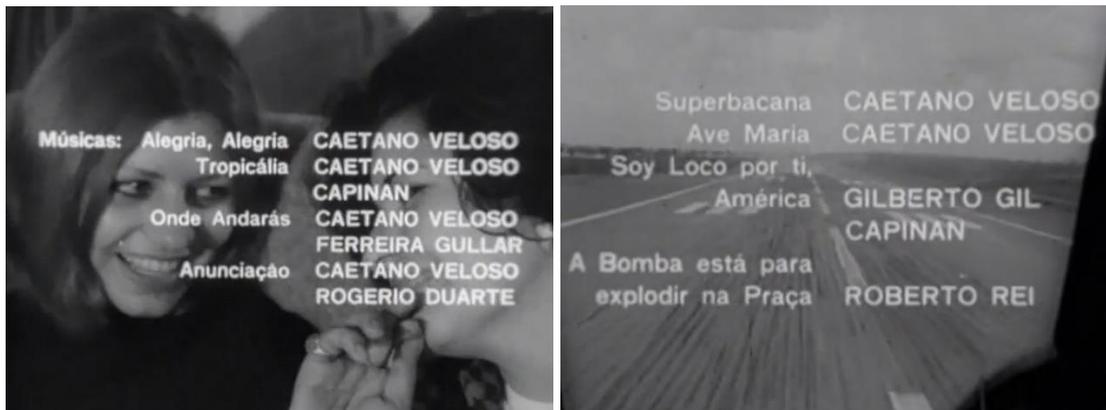
A afirmação do crítico e cineasta Rogério Sganzerla, em seu livro *Por um cinema sem limites*, de que Coni Campos via com “olhos livres” (o crítico se referia especificamente ao longa-metragem *Viagem ao Fim do Mundo*, um filme de 1967), expressa-se assim pois para ele o longa parece ter sido feito dez anos depois, pois antecipou elementos que o cinema brasileiro só incorporaria mais tarde com o próprio Sganzerla e o Júlio Bressane. O termo “olhos livres” advém de um recorte do Manifesto Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, inicialmente publicado no jornal *Correio da Manhã* e, posteriormente, reduzido e alterado para constar no livro de poesias *Pau-Brasil*. A recepção crítica deste filme de Fernando Coni Campos no meio cinematográfico coloca-o como autor de um cinema poético e visionário, que transitou entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal.

A ação de *Viagem ao Fim do Mundo* se desenvolve durante uma viagem de avião equivalente a ponte aérea Rio-São Paulo (com duração na época de uma hora e meia). No decorrer do trajeto, a câmera acompanha alguns viajantes, entre eles uma freira (Talula Abramo), uma jovem mulher (Karin Rodrigues), um homem mais velho (Jofre Soares) e outro mais jovem (Fábio Porchat). O tempo da viagem cria um paralelo do tempo real com o tempo subjetivo. Cada personagem, fictício ou real, demanda uma forma de contar a própria narrativa. Alguns têm a vida pode ser organizada em biografia ou memorial, outros pedem um filme ou vários, bem como destaca Sergio Cohn em *Cinema: sonho e lucidez*, obra organizada junto a família de Fernando Coni Campos reunindo a fortuna crítica do cineasta.



Figuras 12 e 13: Inspirações literárias do longa-metragem.

A estrutura da narrativa do longa é fragmentada e recheada de referências. Machado de Assis e suas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* — principalmente o capítulo “O delírio” — destaca-se na cena em que o jovem viajante lê trechos de uma edição de bolso do livro. São feitas, ainda, referências a cinejornais, a Hélio Pellegrino e a canções tropicalistas de Caetano Veloso, as quais formam a trilha sonora do filme.



Figuras 14 e 15: Inspirações musicais tropicalistas de Viagem.

A referência final é tirada de um poema de T. S. Elliot, fazendo a síntese da viagem pessoal e profundamente subjetiva de *Viagem ao Fim do Mundo*: “é assim que acaba o mundo: não com um estrondo, mas com um suspiro”. Como alguns filmes singulares, *Viagem* não possui lugar estabelecido na historiografia cinematográfica brasileira; é uma obra pós-cinemanovista feita em plena latência do Cinema Novo e indício do Cinema Marginal. Segundo Campos (2003, p. 98), apesar de não ser um cineasta experimental, mas autor de um cinepoesia, Coni toma atitudes típicas do cinema experimental, como, por exemplo:

Um dia, durante as filmagens, meu assistente, José Roberto Noronha, apareceu com uma namorada muito bonita. Resolvi que ela atuaria no filme. Não dá, retrucou a equipe, pois todos os personagens já se encontram embarcados no avião. Pois ela vai aparecer dentro do avião, ao lado do Jofre Soares, e ele

espantado perguntará ‘quem é você?’, e ela responderá ‘sou um erro de continuidade’ (CAMPOS, 2003, p. 98).

O Jornal do Brasil, com a manchete *Censura libera sem cortes “A falência”, inscrito pelo JB no Festival do Cinema*<sup>11</sup>, traz na seção política referência ao filme *A Viagem*<sup>12</sup>, de Fernando Coni Campos, como injustiçado. Segundo Antônio Lima, o júri queria filmes políticos e o de Coni Campos tinha a qualidade de ser maduro politicamente. Como observa o crítico, Campos fez inúmeras pesquisas, trabalhou sua ideia e “na impossibilidade de fazer reconstituições, usou trechos de cinejornais e de documentários, para mostrar aspectos da política mundial, o nazismo, o fascismo e outras variedades do totalitarismo político”. O crítico e cineasta, que também participou da seleção com o longa-metragem *As Libertinas*, criticou as escolhas da Comissão de Seleção do I Festival do Cinema Brasileiro de Belo Horizonte<sup>13</sup>, alegando que o júri foi parcial e escolheu somente filmes cariocas, prejudicando os três filmes paulistas inscritos e o longa *A Viagem*, de Fernando Campos.

Paiva, na coluna *Cinema*, no *Correio da Manhã*<sup>14</sup>, insere *Viagem ao Fim do Mundo* como um dos três melhores filmes produzidos e estreados no Brasil em 1968, ao lado de *As Amoras* e *Antes, o Verão*. O crítico apresenta Coni Campos como católico praticante, ecumênico, um misto de cristão esseniano e admirador do estoicismo pagão. Autor autêntico, que constrói cinco anos após seu primeiro longa “êste seu segundo e surpreendente filme, dentro de uma forma inteligente que ajunta à contribuição pessoal outros valôres de expressão colhidos na história antiga e moderna do cinema. Incorpora e combina êsses valôres ao enredo que se traçou no propósito de fazer do espetáculo mensagem de alerta”.

Salvyano Cavalcanti de Paiva afirma ainda que, felizmente, a obra em questão não é de citações formalísticas, como de hábito entre o que ele chama de “moderninhos ineptos”. Segundo ele, a aptidão de Campos não se circunscreve a um conhecimento teórico das técnicas de montagem, mas demonstra inequívoco talento e sensibilidade artística que “sômente um contato com a chamada geração cinemanovista poderá levar à degenerescência e à esclerose, o que, esperamos, não deve acontecer”.

Lançando mão de citações dos livros de *Eclesiastes*, *Job* e *Gênesis*, Paiva (1968) faz um questionamento, correlacionando diretamente *Viagem*, obra fílmica que qualifica como fascinante e dolorosa, à *Gênesis*, capítulo 47, versículo 9, que trata do lamento de Jeremias:

<sup>11</sup> 1º Cad — 10, Jornal do Brasil, terça-feira, 17 de Set de 1968.

<sup>12</sup> Em muitos artigos *Viagem ao Fim do Mundo* sofre variantes, aparecendo como *A Viagem*.

<sup>13</sup> A comissão de seleção se defendeu alegando imparcialidade e transparência no processo.

<sup>14</sup> Segundo caderno — *Correio da Manhã* — 13 de Dez de 1968 — Pag. 3

“Poucos e maus têm sido os dias dos anos de minha vida”. O articulista afirma que há, na narrativa audiovisual, um flagrante painel de colagens ou superposições, e, no plano subjetivo, Coni Campos vai buscar a figura mitológica de Pandora, fazendo-se intérprete de sua verdade no fatalismo nada dialético de que nada há de novo sob o sol. Colocando Marco Aurélio como autor afinado com o pensamento de Fernando Coni Campos, Paiva (1968) utiliza a máxima “o mundo é mudança; a vida, opinião” (Meditações IV, 3) a fim de esclarecer que o filme pede reflexão e compreensão:

Tudo começa no aeroporto, no momento em que se preparam os viajantes de um voo em que a imaginação — de autor e personagens — chegará ao paroxismo, com lembranças do passado premonições que se confirmam, e especulações no pretérito do subjuntivo. Os tipos díspares desfilam igual aos da vida real; até ali, a fita não se distingue de centenas abordando o mesmo ângulo. Súbito, o toque seletivo, que capta o interesse do espectador e leva a narrativa — válidas suas deliberadas distorções cronológicas — a caminhos próprios. Um jovem passageiro compra as **Memórias Póstumas de Brás Cubas** e, ao decolar o avião, penetra fundo na leitura de Machado de Assis.

Apoiando-se no pensamento de Montaigne — de que a vida é um sonho; e, ao dormirmos, estamos despertos, e, ao acordarmos, o sonho nos toma — Paiva (1968) trata do jovem rapaz que sonha acordado, mergulhado no capítulo dos delírios de Memórias Póstumas, mesma condição de “sonhar como se vive” de São Francisco Xavier no sermão de Padre Antônio Vieira. Criticando a obscuridade e mutilação do filme pela Censura de Brasília, que cortou a nudez de Annik Malvil, o crítico descreve a figura de Pandora como agourenta e trágica, que grita as misérias da vida (guerras, cupidez, sofrimentos):

Entre a ficção pura, a história reconstituída e a história transcorrida, uma rápida epítome da civilização como melhor não faria H. G. Wells. Aqui, o filme de Fernando Campos amplia sua dimensão na busca do significado da vida, que tenta sintetizar em uma hora e pouco de projeção. O bardo de Avon exprimiu admiravelmente essa obsessão do homem: “O tempo da vida é curto. Gastar esse importante período de maneira vã seria um desperdício quando essa mesma vida, galopando sobre os ponteiros de um relógio, acabaria sua viagem em uma hora” (William Shakespeare, **Henrique IV**, Primeira Parte, Ato Quinto, Cena 2).

Analisando o olhar de Coni Campos numa ação lenta que ganha asas, Paiva (1968) indaga se é influência de Orson Wells, a cena em que uma das passageiras lê uma revista de atualidades, repleta de ilustrações, e a moda dá lugar às passeatas bélicas, à publicidade, à brutalidade do dia-a-dia, tudo em um clima de tensão que vai crescendo à medida que rodam velhos “**news-reels**”.

Na segunda coluna *Cinema*, S.C.P.<sup>15</sup> prossegue sua análise de *Viagem ao Fim do Mundo*, iniciando o texto com a frase de Pandora: “Olha o que tem sido a vida no planeta que habitas!”. Para Paiva (1968), não somente Pandora grita, mas o filme como documentário, a foto-fixa, a animação de desenhos, o drama artificial; tudo desnova microcosmos e macrocosmos que se entrecrocavam sem desvendar o mistério procurado por personagens e autor. De acordo com o crítico, o “demônio da religião” esvazia parte do glamour de *Viagem* — posicionamento compartilhado por boa parte da crítica, inclusive por Bernardet<sup>16</sup>, que resumiu em um de seus artigos, em seu blog: “Não vejo outro motivo consistente para ter relegado o filme ao esquecimento, ao meu esquecimento, senão a incapacidade em que eu estive de assimilar a sua angústia religiosa<sup>17</sup>”:

Dentro do drama coletivo, as meditações individuais dos passageiros de avião de carreira. Episódios cômicos se entrelaçam à episódios de uma seriedade transcendental, mas, aqui, o demônio da religião, como doutrina, na base do pensamento do cineasta, esvazia parte do glamour do seu filme; a insistência no monólogo da freira, suas confissões de dúvida com o frade (o próprio autor, Campos, virando ator...) oferecem grave perigo: é radionovela filmada.

Paiva ressalta ainda os pontos que caracterizam *Viagem* como “um cinema que dinamiza a espécie humana”:

Contudo, nos **flashes**, a vitória do diretor, o segredo da segurança onde os valores plásticos se intercambiam com os valores da fábula, e a viagem se torna cada vez mais absorvente. Nesta, nas evocações, nas projeções do futuro, um cinema que dinamiza a espécie humana, a justificar Oscar Wilde: “O livro da vida começa com um homem e uma mulher em um jardim” (**Uma Mulher Sem Importância**, Ato I) (PAIVA, 1968, p. 3).

“Pandora está nua, mas nus, também, estão todos — nus ou pelo avesso”, conjectura Paiva, debruçando-se sobre os personagens: o modelo de publicidade, linda e fútil; o homem de meia-idade, nervoso, amedrontado, ridículo, místico; a mística da freira, de uma angulação materialista, parece extremamente frágil; no quadro de futebol, seus membros sem a grandeza do cérebro ou intelecto; o “cartola” como outro infeliz jogado no entreato do drama, de mesquinaria patente.

S.C.P. (1968) alcunha Fernando Campos de “engenheiro paciente”, que distribui em boa linguagem de cinema palavras e imagens para definir o caos, a problemática humana, mas com

<sup>15</sup> Salvyano Cavalcanti de Paiva.

<sup>16</sup> Jean-Claude Bernardet.

<sup>17</sup> Discutiremos a Teoria, Prática e Recepção Crítica de Fernando Coni Campos, no subcapítulo seguinte, inclusive, esmiuçando o artigo supracitado de Bernardet, de extrema relevância para a compreensão das críticas recorrentes a *Viagem ao Fim do Mundo*, em especial, à temática da angústia religiosa do longa-metragem, que, aliada a uma série de outros fatores, contribuiu para o “esquecimento” das obras de Fernando Coni Campos na historiografia cinematográfica brasileira.

ordem e disciplina. E o recado chega ao seu destino, intacto, ainda que longe: é a vida vivida, a vida de cada dia, seus imprevistos o que o autor transcreve. “É a vida assim pesada, contrastante e, para os estóicos, consagradora” (PAIVA, 1968, p. 3).

Segundo S.C.P., Fernando Coni Campos busca atingir a vida de “gatos e macacos” de Henry James com o sermão em que, ao cabo, transforma-se *Viagem*:

**Notre grande et glorieux chef-d’oeuvre, c’est vivre a propos.** Para Campos, o responsável é o criador — lá está, nos lábios da freira. Contudo, alguns personagens seriam discordantes, talvez o rapaz leitor de Machado, não aparentasse tanto incerteza, pudesse repetir: “Minha honra é minha vida; ambas são uma e a mesma coisa. Tirai-me a honra e tereis me roubado a vida” (Wm. Shakespeare, **Ricardo Segundo**, Ato 1, Cena 1). Mas, não. É a enfermidade geral, a da vida moderna, a da vida de sempre, essa de “gatos e macacos” de Henry James que o autor procura atingir com a homilia ou o sermão em que, ao cabo, se transforma **Viagem ao Fim do Mundo** (PAIVA, 1968, p. 3).

O crítico articula ainda que, o “caso” de Jofre Soares com Vera Viana, em uma das cenas do longa-metragem, remete a um satanismo terrível, que custa a se fazer crer que tenha sido “fabricado” por um ex-seminarista:

Pandora está nua, repetimos. E que sucede a Jofre Soares, que tem desejos lúbricos sobre passageiras vizinhas (teria a Censura cortado a diabólica visão da mulher que o personagem sonha despida?) Que sucede — êle morre ou a sua queda é meramente mental? O “caso” de Jofre com Vera Viana, aquela sofreguidão, o sexo a repontar nesse filme de um satanismo terrível que custa a crer tenha sido “fabricado” por um ex-seminarista — tudo é parte do vasto significado da vida (PAIVA, 1968, p. 3).

Tudo é parte do vasto significado da vida, afirma Salvyano Paiva, inclusive “as inconseqüências do manequim que Karin Rodrigues interpreta, outro ponto de referência obrigatório no mural que o cineasta traça para chicotear a multidão em parábola veemente, afirmando que o Dia do Juízo está próximo” (p. 3). Em seguida, Paiva (1968) recorre a uma citação de Thomas Hardy a fim de criticar o discurso de Fernando Coni Campos, o qual lamenta ter sido dilatado na tela de *Viagem*, e, finaliza, questionando se o cineasta terá fôlego para prosseguir em sua afirmativa de individualidade artística:

A vida é muito ou nada? Oh, eu penso nisto, freqüentemente, como um espetáculo, que Deus deveria acabar, quando daqui eu me fôr”, escrevera Thomas Hardy. Na tela, Fernando Coni Campos prefere dilatar o seu discurso — e isto é pena, retira parte da fôrça de um filme que talvez não diga, fielmente, o que seu autor representará ou já representa, no campo profissional. Uma coisa é certa: um progresso sensível que **A Morte Em Três Tempos**<sup>18</sup> longe estava de prognosticar. Terá fôlego o cineasta para

<sup>18</sup> Paiva (1968) se refere ao longa-metragem de estreia de Coni Campos: *Luba — A Morte em Três Tempos* (1963).

prosseguir, solitário, nessa afirmativa de individualidade artística de que tanto carecemos, ou esta **Viagem ao Fim do Mundo** terá sido puramente acidental? (PAIVA, 1968, p.3).



*Figuras 16 e 17: Jofre Soares e Vera Viana, protagonistas do “caso” criado pelo personagem como fuga da realidade da viagem.*

Avellar<sup>19</sup>, Andrade<sup>20</sup> e Alencar (1968)<sup>21</sup>, nas *Cotações JB*, atribuem a *Viagem ao Fim do Mundo*, respectivamente, 2, 1 e 3 estrelas. Segundo Avellar (1968), *Viagem* se apresenta quase como um filme amador bem informado cinematograficamente; no qual Fernando Coni Campos se joga por inteiro à procura de uma linguagem autoral e recusa o caminho mais simples, de filme bem comportado. De acordo com o crítico, *Viagem* possui mais características de filme de estreia do que *Luba*:

Trata-se aqui de uma viagem à procura do cinema, de uma viagem que se abre sobre um número muito grande de problemas sem chegar a defini-los completamente. Como um amador **Viagem** recusa as formas tradicionais, procura partir do zero em direção a uma linguagem própria, segue à risca as indicações de Godard: é preciso pôr tôdas as coisas em um filme. Mas como um amador, Fernando Campos não consegue evitar que todas estas preocupações façam de *Viagem ao Fim do Mundo* um filme desigual e muitas vezes confuso (AVELLAR, 1968, p. 8).

Para Avellar (1968), toda a ousadia de *Viagem*, o desprendimento, ainda que provoque algo de confusão, é também um mérito:

Um filme desigual e muitas vêzes confuso, é verdade. Mas os méritos todos de **Viagem** nascem exatamente da aceitação de todos os riscos, nascem exatamente da aceitação de um caminho incerto, **Viagem** procura sem preconceitos informações nas pobres chanchadas brasileiras ou no rico cinema de Godard, na imagem sêca do filme documentário ou na trabalhada fotografia de uma atmosfera fantástica. **Viagem** procura ser quase um esboço, quase um estudo de um filme, como um filme amador exatamente (AVELLAR, 1968, p. 8).

<sup>19</sup> José Carlos Avellar.

<sup>20</sup> Valério M. Andrade.

<sup>21</sup> Miriam Alencar.

O articulista encerra apontando as “faltas” e, principalmente, o que ele chama de “as boas soluções”, de *Viagem ao Fim do Mundo*:

Assim, ao lado de longas citações difíceis de serem acompanhadas graças à marcação ruim do texto, a uma leitura apressada ou onde as pausas são mal divididas, ao lado do espaço exagerado que o problema religioso ocupa nos mosaicos que formam **Viagem**, as boas soluções são muitas: A marcação caricata do personagem de Jofre Soares, a montagem das cenas documentárias, o episódio do câncer, e principalmente a associação da idéia do título, uma viagem ao fim do mundo, ao próprio estilo do filho. Fernando Campos procura ao longo do seu filme passar pelos problemas e estilos de cinema de nosso tempo, publicidade, ficção, documentário, farsa, comédia, a guerra, verdades e mentiras que compõem nossa realidade (AVELLAR, 1968, p. 8).

Andrade (1968) segue por um caminho crítico mais pautado no técnico-orçamentário, munido de ironia, e apoia suas críticas sobre a gestação complicada e traumatizante de *Viagem* e a ausência de recursos que levou a uma absoluta e ostensiva precariedade cinematográfica:

Poucos filmes tiveram uma gestação tão complicada e traumatizante quanto este. É um milagre que tenha chegado à tela dos cinemas. Pela luta travada atrás das câmaras, Fernando Campos justificava à cotação máxima. Mas o filme evidencia e padece das dificuldades que cercaram e travaram à criação. Salvo na sala de montagem — imaginação & improvisação e enxertos importados — A Viagem vale mais pelo que poderia ter sido do que pelo que é. Vencedor no tour-de-force contra a adversidade, o diretor-roteirista Fernando Campos foi derrotado pela falta de recursos. Absoluta e ostensiva, a precariedade cinematográfica vai da fotografia até a (inexistente) sincronização de vozes, originando até uma justificativa humorística: “Eu sou um erro de continuidade” — revela uma mossa para os iniciados em cinema (ANDRADE, 1968, p. 8).

Para Andrade (1968), a “advertência” da jovem não é suficiente para justificar o caos artesanal ou para clarear a tumultuada e obscura narrativa:

Embora partindo de uma fórmula simples e usual — o agrupamento das personagens num avião — o filme arrasta o espectador pelo complexo labirinto da memória e da reflexão. Das inúmeras questões abordadas, apenas a da consciência religiosa, motivada pela incerteza e a racionalidade de uma freira (Talulah Campos: a única esperança convincente em cena), teve um tratamento adequado e funcional em imagens (ANDRADE, 1968, p. 8).

Outro ponto sobre o qual o crítico se debruça é a censura das cenas de Pandora, que, como abordado outrora, foram escurecidas e tiveram cortes em planos detalhes do sexo e do busto da atriz: “Parece que as cenas de Pandora, simbolizada pelo corpo e a nudez de **Anik**

<sup>22</sup>Malvil, também são atraentes e plasticamente expressivas. A incerteza advém da intolerância

---

<sup>22</sup> Na maioria das ocorrências, o nome da atriz que protagonizou Pandora está grafado como “Annik”, mas na citação em questão, o crítico a grafa como “Anik”. Acreditamos que possivelmente tenha ocorrido um equívoco do mesmo.

e da habitual estupidez da Censura: os censores exigiram que a nudez de Pandora fôsse escurecida para o público. E a sequência se passa numa praia e à luz do dia! Enfim, como se sabe, a burrice é ilimitada” (ANDRADE, 1968, p. 8, grifo nosso).

Em *A Viagem de Fernando Campos*<sup>23</sup>, artigo do Jornal do Brasil de 1968, Miriam Alencar fala sobre *Viagem ao Fim do Mundo* e entrevista Fernando Coni Campos, debruçando-se sobre a ação do longa e do diálogo com o texto literário e canônico. No tocante ao caos comumente atribuído ao seu filme — fortemente presente nas críticas elencadas neste subcapítulo — Coni Campos responde:

— Não é um filme caótico. Não acredito que as pessoas possam ter um comportamento lógico, cartesiano, diante da realidade atual. É exatamente isso que caracteriza não só o filme mas também toda a verdadeira arte moderna. No século XIX se acreditava na possibilidade de reduzir a realidade. No século XX dois marcos importantes modificaram essa idéia: o cubismo, que apresenta a realidade fragmentada, deixando de aparecer como um todo; e a descoberta de Blank, de que a única lei do mundo é que ele não tem lei. Tudo se resumia até então na lei de causa e efeito, o que na realidade é uma pura lei de probabilidades. O filme recusa ter uma estrutura lógica. É a febre e o delírio (Campos, 1968, apud ALENCAR, 1968, p. 8).

O cineasta prossegue, citando Frei Secondi e afirmando que *Viagem* é um filme lúcido sobre a loucura:

— A propósito da confusão, Frei Secondi, que assistiu ao filme, foi de opinião que o mesmo tem “clareza interior”. E outras pessoas já me afirmaram que há um grande perigo em que os filmes sejam contaminados pelo assunto. Por exemplo, um filme chato sobre chatice, um filme caótico sobre o caos. Mas a *Virgem*<sup>24</sup> é um filme lúcido sobre a loucura” (Campos, 1968, apud ALENCAR, 1968, p. 8, grifo nosso).

No tocante a *Morte em Três Tempos*, Fernando Coni Campos diz que o seu primeiro longa-metragem foi mal visto e mal compreendido, e discorre sobre os pontos de ligação entre *Morte* e *Viagem*:

— Quando realizei *Morte em Três Tempos*, havia na época uma crise de bomocismo. O cinema era muito bem comportado. O filme era anárquico e já possuía uma estrutura atomizante, deixando que o cotidiano e o trivial o invadissem e perfurassem a sua estrutura, mas isto não foi visto por ninguém. Há muita semelhança entre o primeiro e o segundo. O bar do primeiro é, de certa maneira, o avião do segundo. Já havia uma narrativa que não era linear e já havia um profundo amor pela *bagunça*. O segundo não completa o primeiro, apenas o desenvolve com maiores detalhes (Campos, 1968, apud ALENCAR, p. 8).

<sup>23</sup> Cad B — 8, Jornal do Brasil, Sábado, 14 de Dez de 1968.

<sup>24</sup> Grifamos o verbete em questão pela troca da letra “a” pela letra “r”, o que ocasionou na troca do nome de *Viagem* para *Virgem*, claramente um deslize na transcrição do referido trecho da entrevista.

Durante a entrevista, Campos (1968) se diz espantado acerca da atualidade de *Viagem*, e coloca uma série de problemas que outros filmes buscaram explorar somente três anos após<sup>25</sup>:

— Embora *Viagem ao Fim do Mundo* tenha três anos, fiquei espantado vendo os filmes que foram feitos êste ano e como êles tentam colocar uma série de problemas que existem em na *Viagem*. Por exemplo: o *Partner*, de Bertolucci; o *Erostratus*, de Danlevi; *La Hora de Los Hornos*, de Fernando Solanez. A *Viagem* não é um filme completo, e se fôsse, não faria mais nada na vida. Êle permite uma continuidade e já estou tratando da realização de outro filme, que começará a ser rodado no Natal. Será *Michele au Pays de Merveille*<sup>26</sup>, que será feito na França, com produção de dois franceses. Algumas sequências serão feitas no Rio, no Natal, serão cenas documentárias. Nêle, o personagem da freira da *Viagem* será retomado, agora sem o hábito e utilizando um pouco a história de Michelle Firk, que tem uma participação constante no mundo atual (Campos, 1968, *apud* ALENCAR, 1968, p. 8, grifo nosso).

Quanto ao cinema brasileiro, Campos (1968) afirma que esse encontra-se (à época) em uma fase importantíssima e no caminho certo; mas não sem antes criticar os filmes que ele chama de “bem comportados, pudicos e preconceituosos”:

— O grande problema do cinema brasileiro é que havia uma pessoa de talento extraordinário chamado Glauber Rocha e, ao seu lado, muitas pessoas de talento, mas tímidas. Os filmes eram, por isso, bem comportados, pudicos e preconceituosos. Parece ter surgido agora uma segunda geração libertada dêsses preconceitos e dessa timidez. Não seria ainda um cinema adulto, mas um cinema moleque, no sentido de ser informal dentro da realidade. Em *O Bandido da Luz Vermelha*, por exemplo, Rogério Sganzerla não tenta utilizar uma série de esquemas pré-elaborados. Tem um comportamento inaugural diante das coisas. No caminho oposto, do filme em que o bom comportamento é tão extremo que dá um giro lingüístico, temos *O Bravo Guerreiro*, de Gustavo Dahl. São filmes importantíssimos e estão no caminho certo do cinema brasileiro (Campos, 1968, *apud* ALENCAR, 1968, p. 8).

Para o crítico, Coni Campos dialoga com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* a fim de elucidar o fator público:

— Com relação ao fator público, diante do cinema brasileiro, vale transcrever o prefácio de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, onde êle diz: “É uma coisa de admirar que Stendhal tivesse limitado seus leitores a 200. Mas não admiraria ninguém que o meu livro não tivesse 200 leitoras”. A partir daí, Machado começa a limitar o número de seus leitores, até chegar a

<sup>25</sup> Há divergência quanto a produção de *Viagem ao Fim do Mundo*, pois registros apontam para 1967 e outros para 1968. Contudo, essa entrevista de Coni Campos, de 1968, revela que o longa-metragem, à época, já tinha três anos. Tendo sido produzido ou mesmo iniciado em 1965 (ano do financiamento liberado pela Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica à “A Viagem”, de Fernando Campos, e demais cineastas e suas respectivas obras), mas, em decorrência dos percalços já comentados, acreditamos que tenha vindo ao grande público somente em 1967 ou 1968. Julio Bressane, em um depoimento sobre o autor, no qual fala sobre sua participação na primeira parte da filmagem de *Viagem ao Fim do Mundo* (como assistente de direção), relata que as gravações foram interrompidas por cerca de dois anos. O que nos coloca novamente em 1967.

<sup>26</sup> Infelizmente, desconhecíamos o longa-metragem em questão e não temos a ciência da ligação de Campos com a sua produção para além do que o próprio cineasta indicou na entrevista. Também não encontramos quaisquer registros do filme na etapa inicial desta pesquisa.

cinco. E termina dizendo que se tivesse êsses cinco leitores se dava pago da tarefa, mas, se não tivesse, “um piparote e adeus”. Hoje, *Memórias Póstumas* é vendido em edições de bôlso em bancas de jornais. Naturalmente, existe uma série de outros problemas com relação ao cinema brasileiro, como a promoção, publicidade, lançamento, etc. E se fôsse vender sapato ou cerveja como se vende filme brasileiro, as fábricas fechavam (Campos, 1968, *apud* ALENCAR, 1968, p. 8).

Como afirmou Fernando Coni Campos, em entrevista a Miriam Alencar, *Viagem ao Fim do Mundo* é “um filme lúcido sôbre a loucura”, que se recusa a ter qualquer estrutura lógica, mas de clareza interior. Sem lugar definido na história do cinema brasileiro, é indício do Cinema Marginal, uma obra pós-cinemanovista em plena efervescência do Cinema Novo, à margem da margem. No olhar de Butcher (2003)<sup>27</sup>, em termos de “experimentação de linguagem *Viagem ao Fim do Mundo* vai mais longe que quase todo o cinema feito pelas novas ondas da época, à exceção talvez de Jean-Luc Godard”.

Segundo Julio Bressane, em um depoimento sobre o autor no livro *Cinema: Sonho e Lucidez*, organizado por Sergio Cohn e a família de Coni Campos, *Viagem* é um dos melhores filmes do cinema brasileiro: “É um filme de invenção absoluta. Já é possível ver nele o cinema debruçado sobre si mesmo, se refletindo. Uma parataxe muito viva no filme, que convive com um lado espiritual” (CAMPOS, 2003, p. 153).

No *Caderno B do Jornal do Brasil*, de 2003<sup>28</sup>, o artigo *O poeta que teceu imagens*, de Rodrigo Fonseca, faz menção ao ostracismo ao qual foi relegado o cineasta Fernando Coni Campos no tocante as discussões sobre os grandes autores do cinema nacional, e anuncia a homenagem com uma retrospectiva de seus filmes na 10ª edição do Cinesul, festival dedicado à filmografia latino-americana. Apesar do leque de atrações ser farto, a reportagem dá ênfase à “menina dos olhos” do Cinesul, fundamental para quem quer conhecer o cinema nacional: a mostra dedicada a Coni, batizada de *O poeta da imagem*. Segundo o artigo, a designação reflete a formação cultural do cineasta, pois, de acordo com Leonardo Gavina, diretor de programação do festival: “— Coni foi um poeta que enxergou no cinema um veículo para combinar suas diversas paixões artísticas, que envolviam pintura, arquitetura e poesia”, ou “— Coni rechaçava rótulos. Ele se considerava um diretor do mundo. Nascido da Bahia e tendo vivido na Europa<sup>29</sup>, Coni destacava, em seus filmes, diferentes referências à cultura popular que conheceu”.

<sup>27</sup> BUTCHER, Pedro. **Fernando Coni Campos: CINEMA DE OLHOS LIVRES**. In: Campos, Fernando Coni. *Cinema: sonho e lucidez*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003, p. 14.

<sup>28</sup> Cad B — B3, Sab, 7 de Jun de 2003.

<sup>29</sup> A fala em questão menciona o período em que o cineasta viveu na Alemanha e estudou semiótica na Universidade de Ulm.

Fonseca (2003), ao falar sobre o poeta que teceu imagens, diz que Coni flertou com alegorias oníricas típicas do imaginário latino para discutir a realidade social do Brasil e “brincar com valores da cultura ibérico-americana”. Quanto a Gavina, esse lembra que o cineasta detestava ter sua obra rotulada e, apesar disso, atualmente costuma ser confundido com a vertente cinemanovista e até com a marginal.

André Setaro, em seu segundo volume de *Escritos sobre cinema*, fala do “interregno” que se instalou no cinema baiano desde *O Mágico e o Delegado*; que surgiram curtas, vídeos, mas nada de um longa-metragem que se equiparasse a essa obra de Coni, isto, por quase duas décadas, até o *3 Histórias da Bahia*, de Edyala Yglesias, José Araripe e Sérgio Machado. Propor que a cinematografia baiana tenha tido uma “pausa” em produção de longas desde o último filme de Fernando Coni Campos é reconhecer a força, a lucidez e a importância do cinema de “alegorias oníricas” do “poeta que teceu imagens” para a historiografia do cinema nacional e, principalmente, do cinema baiano.

Possivelmente, por ter flertado profundamente com essas alegorias e repudiado rótulos, muitos artistas definam Campos como um artista polêmico, inquieto e muitas vezes contraditório. Salvyano Cavalcanti de Paiva (1968), ao analisar *Viagem*, questionou se Coni Campos teria fôlego para prosseguir solitário em sua afirmativa de individualidade artística, e o cineasta respondeu com uma sólida obra de curtas, longas, desenhos, livros, crônicas, contos e poesias. Pairando entre o poeta e o cineasta, o designer e o cronista, traços que marcam não apenas tendências estéticas da sua obra, mas também posturas políticas. “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres”<sup>30</sup>, exatamente como o cinema de sonho e lucidez de Fernando Campos.

## 1.2 FERNANDO CONI CAMPOS: TEORIA, PRÁTICA E RECEPÇÃO

A obra de Fernando Coni Campos filia-se à noção foucaultiana, em *As palavras e as coisas*, de que para compreendermos o movimento de ausência em presença, ou para apontarmos uma existência esquecida, um lugar vazio, faz-se necessária a inflexão do

---

<sup>30</sup> Trecho do Manifesto da Poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em Jan de 2017.

conhecimento sobre o saber, a fim de que a descoberta dos sentidos das coisas produzidas possa ir além da simples constatação de que elas existem ou não existem na história.

Em *Aspectos Críticos da Literatura e do Cinema na obra de Olney São Paulo*, Novaes (2011) desenvolve um estudo sobre as relações entre literatura e cinema no Brasil, fruto dos projetos desenvolvidos pelo NELCI (Núcleo de Estudos em Literatura e Cinema), da UEFS (Universidade Estadual de Feira de Santana), Bahia. Os textos publicados são produtos do projeto de pesquisa financiado pela FAPESB. Nossa reflexão sobre Coni parte do desenvolvimento das pesquisas dos professores e estudantes vinculados ao NELCI, sobre a obra de Olney São Paulo. O interesse pelo estudo de obras como as de Olney São Paulo e Fernando Coni Campos, desta urgência em “reformatar o cânone” e nos referirmos a ausência em presença. Coni e sua presença na “orla exterior do saber”, assim como o cineasta Olney São Paulo, que é mais conhecido por sua biografia do que pela obra que produziu e realizou no campo literário e cinematográfico (NOVAES, 2011, p. 99).

Assim como Olney São Paulo, escritor e cineasta baiano nascido em Riachão do Jacuípe e criado em Feira de Santana, Fernando Coni Campos (também provindo de uma cidade pequena e interiorana da Bahia, no caso, Castro Alves) se transferiu para o Rio de Janeiro (Saiu da Bahia primeiro para São Paulo e, anos depois, para o Rio de Janeiro) seguindo o fluxo migratório do movimento de modernização da cultura brasileira que atuava na metrópole fluminense, “onde estavam vários grupos de escritores, cineastas, músicos e outros adventos artísticos e políticos responsáveis pela revolução cultural brasileira à época” e onde “os jovens intelectuais da época viam, principalmente no cinema, o avatar da técnica, como dizia Bazin, e uma linguagem potencial para transformar e atualizar o mundo na direção das revoluções éticas e estéticas mais contemporâneas” (NOVAES, 2011, p. 21).

Mas bem antes desse período, Fernando Coni Campos já fizera uma outra migração, assim como Olney São Paulo: o primeiro, mudou-se de Castro Alves para Salvador a fim de melhores e um maior leque de oportunidades de estudo; o segundo, abandonou Riachão do Jacuípe em direção ao centro regional, Feira de Santana, como abordado por Novaes (2011, p. 33): “[...] a diáspora do intelectual interiorano, candidato ao *status* de intelectual moderno, começa com o abandono da região de origem no pequeno município do interior, Riachão do Jacuípe, em direção ao centro regional maior, Feira de Santana, o que possibilitaria o seu acesso à escola”.

A nossa opção pelo “lugar vazio” de Fernando Coni Campos, assim como o de Olney São Paulo apontado por Novaes (2011), na historiografia cinematográfica nacional, se dá a partir mapeamento da crítica feita sobre sua obra. Não é uma busca por culpabilizar ou redimir culpados pelo seu esquecimento, mas nortear para a compreensão do papel da crítica, propor a necessidade de interpretação do diálogo entre os textos e tecnologias dos mecanismos de recepção.

Bernardet inicia a sua postagem intitulada *Viagem ao Fim do Mundo*<sup>31</sup> contando da visita do filho de Coni Campos, Luis Abramo, juntamente com a cineasta Patrícia Morán. Relata que o procuraram pois trabalhavam, à época, com a obra de Coni. O crítico fala que seu contato com Fernando Coni Campos foi breve, principalmente durante as filmagens de *Ladrões de Cinema*. Antes do encontro, Bernardet pedira uma cópia de *Viagem ao Fim do Mundo*, filme do qual guardara excelente memória:

Hoje tenho certeza de que, quando vi o filme pela primeira vez, percebi que não havia nada semelhante no panorama cinematográfico brasileiro, que ele abria perspectivas em direção ao cinema-ensaio, à possibilidade de elaborar ensaios em filmes, que o pensamento no cinema não precisava se ater à ficção, que o pensamento no cinema podia recorrer à ficção entre outros instrumentos. Quando revi o filme neste mês de junho de 2011, fiquei petrificado: como era possível que eu não tivesse escrito sobre esse filme?

O crítico tenta recompor as circunstâncias da época: conjectura se vira o filme em uma projeção de 1968, ou antes ou depois do AI 5; se ainda escrevia com Paulo Emilio Gomes no Jornal *A Gazeta*, ou se já tinham sido expulsos; coloca-se no júri do Festival de Brasília de 1968 e confirma ter batalhado até o *Bandido da Luz Vermelha* conseguir o prêmio; no Jornal *Opinião* escreveu sobre *Triste Trópico*, de Artur Omar, também batalhou pelo filme. Bernardet diz ter batalhado pelos filmes que lhe pareciam renovadores, então, por quê não aconteceu com *Viagem*?

Teria assistido a VIAGEM AO FIM antes do início de Opinião (novembro de 1972)? Teria assistido logo depois do AI 5, quando minha situação ficou particularmente difícil? Não consigo reconstituir as circunstâncias mas um fato é certo: sobre esse filme eu não escrevi, e isso eu preciso entender, pois VIAGEM é exatamente o tipo de filmes pelos quais batalhei. Revendo-o, senti um enorme buraco na minha carreira de crítico por não ter escrito e por não ter participado da sua carreira.

Quando Luis Abramo e Patrícia Morán chegaram, o crítico relata ter-lhes dito que queria falar desse enorme buraco. Que o filme fora esquecido e ele contribuía para isso, mesmo que

---

<sup>31</sup> Disponível em: [http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/arch2011-06-19\\_2011-06-25.html](http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/arch2011-06-19_2011-06-25.html) Acesso em 04 de Jan de 2017.

tenha o amado ao tê-lo visto e tenha percebido nele um desabrochar futuro. Bernardet indaga-se como é possível que tal filme tenha caído no esquecimento; como é possível que ao dar o curso sobre cinema-ensaio, em Porto Alegre, não o tenha incluído na programação; que deveria tê-lo citado como pioneiro do ensaio cinematográfico na filmografia brasileira. E nem isso. Como explicar?

Sem dúvida as circunstâncias foram adversas. Mas eu teria encontrado um meio de fazer ecoar esse filme. Um temor me perturba, 43-44 anos depois: o motivo profundo pelo qual silencieei sobre VIAGEM AO FIM DO MUNDO. Silencieei não por causa das adversidades, mas por causa da sua importante vertente religiosa. Não há outra explicação aceitável. O pensamento inquieto de Simone Weil não me era de todo desconhecido. Nem a sua ida à fábrica. Nem o catolicismo operário. A fé angustiada e em dúvida, embora eu não fosse religioso, não me era totalmente estranha. Pascal era um dos autores do século XVII que eu mais tinha lido e com mais paixão. O poema de Aragon “Rien n’est jamais acquis à l’homme”, eu o sabia de cor. Então por quê?

Jean-Claude Bernardet responde como tendo sido pelo fato de ser, à época, um crítico de esquerda, na militância contra a ditadura, em um meio cinematográfico e intelectual em que a religião era o ópio do povo, o que afirmaram vários filmes dos anos 60, em uma década em que não deram a devida atenção ao filme do *Vaticano II (O Pagador de Promessas)*. Segundo o teórico, a revirada religiosa do cinema brasileiro se daria nos anos 70 com *IAÔ*, de Geraldo Sarno, *O Amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Anchieta José do Brasil*, de Paulo César Saraceni.

Não vejo outro motivo consistente para ter relegado o filme ao esquecimento, ao meu esquecimento, senão a incapacidade em que eu estive de assimilar a sua angústia religiosa. E com isso ter ignorado toda a sua potencialidade estética. Pior do que isso: não ignorei, pois me lembro de ter percebido essa potencialidade, simplesmente a rejeitei e tranquei o filme a sete chaves por causa da sua religiosidade. Revendo VIAGEM AO FIM DO MUNDO, percebi uma falha grave na minha carreira e me senti culpado. Hoje quero colaborar para a reabilitação do filme de FCC.

A fim de contribuir para o que bem chamou Bernardet de “reabilitação”, não somente de *Viagem ao Fim do Mundo*, mas de toda a obra de Fernando Coni Campos, Sergio Cohn, com o apoio da família do cineasta — Luis Abramo e Eloá, Helena e Rubinho Jacobina — é o organizador da única obra que se tem hoje sobre a vida do cineasta. No entanto, ele não aprofunda nenhuma problemática na obra do autor, nem traz o problema da recepção crítica de sua obra, uma vez que o livro tem restrito caráter biográfico.

Neste trabalho, Sergio Cohn utiliza um depoimento do cineasta publicado em separata pela Editora Vozes, em 1978, contendo o registro de quatro palestras realizadas por Coni

durante um curso de roteiro, entre os dias 1 e 4 de setembro de 1987, no Departamento de Cinema da Fundação Cultural do Estado da Bahia, e ainda uma série de depoimentos de amigos e pessoas próximas ao autor: Mário Carneiro, Julio Bressane, Paulo César Saraceni, Maurice Capovilla, Raymundo Amado, Maria Elisa Costa e Arnaldo Jabor.

Começaremos a análise da recepção crítica da obra de Fernando Coni Campos, com o tênue registro sobre sua obra em *O Cinema Brasileiro Moderno*. Ao discutir sobre o cinema de autor, a comunicação e o nacionalismo, Ismail Xavier elenca os cineastas que pretendem definir a própria poética ao filmar ao próprio modo, o que o estilo entra em forte conflito com as convenções daqueles cineastas que se inserem nos códigos de comunicação já consolidados e fazem cinema nos padrões de linguagem assimilados pelo grande público. Há ainda os cineastas que buscam variados compromissos entre os imperativos da expressão pessoal e os códigos vigentes, a indagação mais completa e a comunicação mais imediata, que são realizadores que apresentam dosagens variadas entre uma legalidade maior e o risco da invenção: categoria na qual Fernando Coni Campos figura ao lado de nomes como os de Arnaldo Jabor; Nelson Pereira dos Santos; Joaquin Pedro; Leon Hirszman; Carlos Diegues, entre outros.

A busca por uma linguagem livre sempre foi o cerne do trabalho de Fernando Coni Campos, explica sua recusa invasiva de ser associado ao movimento Cinema Novo. Não uma recusa explícita, teórica, mas de posicionamento de vida. Ele tinha uma posição extremamente crítica a tudo o que se transformava em regra, dizendo: “Coisas que surgiram, no neo-realismo, por necessidade, com a *nouvelle vague* passam a ser modismo e influenciaram quase todo mundo. E os modismos passaram a ser dogmas”<sup>32</sup>. À questão que se impõem no fim dos anos 1960, posta na mesa por Pier Paolo Pasolini no tocante a existência de um “cinema de poesia”, em oposição a um “cinema de prosa”, Coni Campos “dá uma resposta prática e afirmativa, buscando um cinema que conciliasse suas duas maiores paixões: artes plásticas e poesia” (BUTCHER, 2003, p. 12-13).

Apesar da busca formal ser um dos pontos centrais do cinema de Coni, essa não pode ser confundida com formalismo, o que seria contraditório com o que, para ele, era “condição *sine qua non* para a criação” (a liberdade). O cineasta não separava a “teoria” da “prática”, pois não separava “linguagem” de “vida”. Para Campos, “a tríade mundo mundo-linguagem-indivíduo forma uma unidade que se expressa em cada um de seus filmes, e essa é a condição

---

<sup>32</sup> BUTCHER, Pedro. **Fernando Coni Campos: CINEMA DE OLHOS LIVRES**. In: Campos, Fernando Coni. Cinema: sonho e lucidez. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003, p. 14.

que determina a “postura” de seus trabalhos, da estética à política” (BUTCHER, 2003, p. 13-14).

Tendo sido criado por três grandes contadoras de histórias, “duas pretas e uma cabocla com acentuados traços de índia”, que só contavam história à noite, e diziam que “quem conta história de dia nasce rabo!”, Fernando Campos revisita essa memória e define o cinema como uma “arte noturna”:

O cinema é a única arte noturna. Para se realizar, é preciso que se apaguem as luzes, e é na escuridão que ele acontece. É essa escuridão que o transforma em um espetáculo muito particular [...] A identificação que o cinema cria entre a coisa projetada e o espectador é tão forte que supera os dados da razão. Um dos grandes problemas do cineasta, ou de quem vai escrever uma história para o cinema, é que ele não vai contar, no filme, o seu sonho, mas ele vai fazer o público sonhar” (CAMPOS, 2003, p. 14).

Coni Campos via como um dos problemas do cinema a dupla contaminação desse pelo puro comercialismo e/ou pelo puro formalismo. O cineasta passou a buscar um cinema de retorno à inocência, ao se preocupar tanto com a forma de contar a história, a ponto de criar entraves em seu processo de criação: “Durante algum tempo passei a me preocupar com a forma de contar a história, com a retórica, com a construção, o efeito, e percebi que não sabia mais contar uma história. Que era preciso voltar à inocência. Inocência consiste em fazer sem saber muito bem o que se está fazendo” (CAMPOS, 2003, p. 15).

Na trama policial de *Luba — morte em três tempos*, segundo o próprio Fernando Coni Campos, ele teve um exercício de direção, pois “Como nos Estados Unidos os policiais classe B são as fórmulas de aprendizado, fiz um. Apesar de ser uma experiência, ele ultrapassou a expectativa”, e, destoando de muitas produções do Cinema Novo da época, focadas em filmar a favela ou o sertão, o seu primeiro longa antecipava a geração Paissandu, a geração Ipanamense, sendo considerado visionário e deslocado:

Meu primeiro filme antecipava algumas coisas que estão na moda atualmente: Ipanema, geração Paissandu, geração ipanamense, etc. Por isso chamaram-me de visionário. O fato é que na época os meus propósitos não coincidiam com os do chamado ‘Cinema Novo’. Eu fazia um cinema de imaginação, de profecias, visionário mesmo, enquanto os filmes do Cinema Novo eram realistas, ecológicos. Individualmente, eu me dava com o pessoal do Cinema Novo, mas não quando estavam juntos. Era uma espécie de clube, de time de futebol. Eu me irritava muito com o ‘bom mocismo’, o espírito de clã e sobretudo o fato de não assumirem sua origem de classe média e tentarem proletarizar a Nouvelle Vague (CAMPOS, 2003, p. 92).

Já em *Ladrões de Cinema* (1977) e *O Mágico e o Delegado* (1983), a preocupação em fazer um cinema de retorno à inocência parece ainda mais aguçada. Enquanto *Viagem ao Fim*

*do Mundo* pode ser considerado um filme do futuro, *Ladrões de Cinema* é uma resposta a todas as propostas de se fazer um cinema popular brasileiro; o mesmo acontece com *O Mágico e o Delegado*, o filme que melhor expressa a condição da população frente a ruína do “milagre econômico”.

*Ladrões de Cinema* transporta para uma favela carioca a história de Tiradentes. Uma equipe de cineastas americanos, no Rio para fazer um documentário sobre o Carnaval, é assaltada à luz do dia, enquanto filmava na avenida, por um bloco de ladrões fantasiados de índios. Na cena final os mesmos assaltantes, algemados, vigiados por policiais, são levados em carros da polícia até a porta de um cinema para a festiva sessão de pré-estreia do filme feito com o equipamento roubado.

Na seção *supermercado* do Jornal do Brasil de 1977<sup>33</sup>, a composição musical engajada de *Ladrões*, a cargo de Mano Décio da Viola, é anunciada “Outro sambista, o legendário Mano Décio da Viola, comparece com 13 músicas sobre História do Brasil no filme *Ladrões de Cinema*, longa-metragem de Cony Campos”. José Carlos Avellar, no artigo jornalístico *Gatos e Ratos Brincam em Uma História Séria*, do Jornal do Brasil de 1977<sup>34</sup>, afirma que entre as duas cenas, a inicial e a final do longa-metragem, que funcionam como uma parábola da atividade cinematográfica “(fazer filmes, de fato, tem sido, na maioria das vezes, algo assim como roubar um pedaço do mercado dominado pelos americanos e correr o risco de ser algemado como marginal ou ladrão)”, está o que verdadeiramente interessa, uma encenação da inconfiância mineira em uma favela: os atores trajando roupas coloridas de uma escola de samba, com batuques como fundo musical, cenas feitas na quadra de ensaios, ao lado das alegorias, ou diretamente em frente aos barracos do morro (AVELLAR, 1977, p. 2).

Segundo Avellar (1977), em *Ladrões* acontece o inverso do que se observa quase todo o tempo no cinema, no que se refere às cenas serem valorizadas pelo cenário ou por sinais que aparecem na tela, como pessoas que cortam o quadrado por trás dos personagens que contracenam em primeiro plano, detalhes de quadros ou folhinhas pregadas na parede, detalhes das tábuas de um barracão, da lama no chão ou das paredes de tijolo sem pintura; em *Ladrões*, não é o cenário que é montado para servir ao movimento dos personagens, para tornar a ação mais clara. É a ação que é montada para tornar o cenário mais visível, para levar o espectador

---

<sup>33</sup> Cad. B — 9, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Dom 15 de Mai de 1977.

<sup>34</sup> Cad. B — 2, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Qui 28 de Jul de 1977.

a ver melhor a favela, e para levar o expectador a se aproximar da forma de encenação natural, às pessoas que vivem na favela.

A história de Tiradentes aparece em *Ladrões de Cinema* em um estilo fracionado, descontínuo, com recorrentes desvios: para marcar as semelhanças entre os fatos históricos e o comportamento de alguns personagens no morro, ou para anedotas que não possuem uma ligação direta com a história da Inconfidência Mineira. Para o articulista, esse estilo informal, com predominância do tom de coisa improvisada e solta ao que se apresenta na ocasião, revela muito mais sobre as pessoas que interpretam a história de Tiradentes do que propriamente sobre Tiradentes:

Uma boa parte dos desvios é para marcar o personagem escolhido para viver o traidor Silvério, que termina por trair também os seus amigos do morro. Mas existem ainda outras divagações para mostrar brincadeiras (como uma saudação aos americanos no bicentenário da Independência, incluída na história de Tiradentes como forma de agradecimento para compensar o roubo da camara e do gravador) que ajudam a marcar o tom de brincadeira geral na encenação. Algumas vezes o expectador vê a cena de fora, isto é, na tela aparecem os favelados que vivem a história de Tiradentes, e a camara, nestes momentos, entra na brincadeira geral, se comporta ela mesma como alguém do grupo, ou sai um pouco do tom de escola de samba, e tenta dar um maior peso a uma ou outra afirmação de Tiradentes (AVELLAR, 1977, p. 9).

Avellar revisita, em seu artigo, o discurso de Coni Campos ao ser apresentado à plateia do cine Brasília, pouco antes da projeção — que demonstrou o desejo de que o público visse seu filme como se estivesse sentado nas arquibancadas na avenida, para assistir a um desfile de escolas de samba — e concorda que de fato seu filme é uma tentativa de transportar para o cinema aquela mesma sensação de improviso, de musicalidade e de representação alegórica que se encontra nos desfiles de escolas de samba. De acordo com o crítico, a tentativa do cineasta é especialmente voltada para o encontro de uma linguagem popular eficiente o bastante para roubar o público que, até então, tinha pertencido ao filme feito à maneira americana ou ao filme que pode contar com a força da promoção e da distribuição da indústria americana.

Uma preocupação que, ao olhar de José Carlos Avellar, existe em outros filmes, sendo um ponto em comum entre cineastas brasileiros e os convidados estrangeiros do Festival de Brasília, como o Capitão-de-Fragata Juan Enrique Salva, chefe do Departamento de Promoção do Instituto de Cinematografia Argentina, que foi o orador da primeira sessão do seminário de mercado latino-americano e falou sobre o custo médio de um filme argentino ser de 200 mil dólares e cada cinema ser obrigado, por lei, a exibir quatro produções argentinas por trimestre, tornando-se assim impossível a um dos filmes argentinos cobrir o custo de produção apenas no

mercado interno. Sendo, portanto, a proposta brasileira de um mercado comum para filmes de língua portuguesa e espanhola, a solução ideal, tanto do ponto-de-vista econômico, quanto cultural.

Na coluna de Ivan Monteiro, no *Jornal do Commercio*, sob o título *Atitude Pensada*<sup>35</sup>, Fernando Coni Campos fala sobre o livre trânsito da literatura latino-americana no Brasil, o que não ocorre com os filmes do continente, pois o conhecimento do cinema latino-americano é muito limitado entre os diversos países. Para o cineasta, no Brasil, por exemplo, é muito difícil encontrar em exibição os filmes mexicanos ou argentinos. E isso é fruto de um ato voluntário, de uma atitude pensada. Daí o nome da matéria. Coni Campos fala, então, sobre o fato da grande maioria dos filmes oferecidos ao público brasileiro serem europeus (franceses ou italianos em especial) ou norte-americanos, assim como em todo o continente. Tal inquietação, associada a uma série de fatores, possibilitou a gestação e a filmagem de *Ladrões de Cinema*, obra que ilustra as concepções de cinema, de roteiro, e o propósito de se fazer um filme segundo a ótica de Campos.

Para Roberto de Mello, em *Cineasta é Marginal?*<sup>36</sup>, *Ladrões* é uma reflexão bem-humorada sobre a aventura de fazer cinema no Brasil: “povo na frente da camara, filmagem do povo filmando o povo”. Com argumento e roteiro originais, razoavelmente realizados, sem a febre de *Deus e o Diabo*, de Glauber Rocha “(a citação “o sertão vai virar praia” dá o tom), ou a solenidade de *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro. A transbordar deboche, crítica e autocrítica ao cinema brasileiro, até dos “fricotes dos cineastas”. Com direção segura, mas sem evitar a monotonia e “o patético de negros (os fora do poder) incompetentes filmando mais uma revolução que deu em nada”. Segundo o crítico, há coerência, não se trata de denúncia furiosa do imperialismo, é a volta por cima, pelo riso, de quem já superou algo. E “Afim, pode-se dizer, a não ser rindo como Macunaíma, que o cineasta no Brasil é marginal tão fora do sistema como um favelado? Das artes, o cinema é a mais financiada”, ironiza o crítico, opondo-se em seguida ao que ele chama de “sobre o ataque para a TV, responsável no filme pela tese “marginal, não, marginal não filma””, afirmando que na atualidade da análise, o Estado e TV se uniam, contratavam o que havia de melhor na cinematografia brasileira de para substituir os enlatados; que se falava em abertura, em mercado comum de filmes de expressão portuguesa e espanhola, que os negócios progrediam.

<sup>35</sup> 2º Caderno, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, Dom 24 de Jun de 1984

<sup>36</sup> Cad. B — 2, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Sex 19 de Ago de 1977

Por fim, Mello (1977) conclui reduzindo *Ladrões de Cinema* a um espetáculo divertido, contudo, de ritmo oscilante devido a encenação de grandes monólogos. Que há um bom desempenho de Lutero Luiz, Rodolfo Arena e Milton Gonçalves e a qualidade de som no início é ruim, com música em cima da fala, e fica-se sem entender uma nem outra. Que a música é óbvia (sambas sobre Tiradentes), mas de boa qualidade e há boa e expressiva fotografia.

Em resposta à publicação de Roberto de Mello, um leitor do jornal, identificado como Sérgio Santeiro, enviou uma carta-resposta, que foi publicada na seção de *Cartas*, aos comentários do crítico ao filme *Ladrões de Cinema*, chamando a sua visão de pobre ao ver o longa-metragem em questão como uma comédia qualquer:

Esta carta é um tanto impulsiva, porque escrita imediatamente após a leitura do comentário publicado dia 19 de agosto último, no **Jornal de Serviço**: uma primeira crítica do filme **Ladrões de Cinema**, de Fernando Campos, feita por Roberto Mello. Como é possível pôr-se a escrever sobre cinema quem não sente o menor prazer... com o cinema? Como pode ser tão pobre a visão de uma pessoa que vê em **Ladrões de Cinema** uma comédia qualquer como o **Ladrão de Casaca**, que se despacha com meia-dúzia de bobagens enquanto se perde tempo com a nova investida da moda embutida na matéria e que nada, absolutamente nada, tem a ver com o filme comentado: seriados para a TV brasileira, [...] **Sérgio Santeiro — Rio de Janeiro**<sup>37</sup>.

Na mesma página, no artigo *Ladrão que Rouba Ladrão Tem Cem Anos de Perdão*, José Carlos Avellar parece responder sutilmente à colocação de Roberto de Mello de que “o patético de negros (os fora do poder) incompetentes filmando mais uma revolução que deu em nada”, ao destacar que o longa não se trata de propor uma nova interpretação da Inconfidência Mineira, nem de documentar de que forma esse período da história vive na memória das pessoas, que, como os personagens do filme, moram numa favela. Trata-se só de tomar a ideia de Tiradentes como um símbolo de liberdade e jogar essa ideia no grupo mais fortemente oprimido da sociedade brasileira, e deixar que essa tal liberdade revele o morro tal como é.

Avellar (1977) prossegue, afirmando que não basta mostrar apenas a favela como um meio oprimido que convive com o ideal de um herói libertador, nem a favela como uma alegoria de todos os grupos oprimidos no país. Trata-se, ao mesmo tempo, de saber como fazer cinema, um cinema inspirado, se é que podemos dizer assim, no exemplo da favela, nessa maneira precária e improvisada de sobreviver num ambiente hostil. Trata-se de descobrir como fazer um cinema que sirva de porta-voz desse ideal de liberdade, um cinema que, para usar a expressão mais comum, seja popular.

---

<sup>37</sup> Cad. B — 2, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Qui 25 de Ago de 1977

Outro leitor, agora identificado como Carlos Cordeiro, também enviou uma carta ao jornal denunciando a defasagem e sucateamento da última sessão do Cinema-2, de 24-8, que apresentou uma projeção tremida e fora de foco, de som abominável, que prejudicou a exibição de *Ladrões de Cinema*:

Cometi a imprudência de comparecer à última sessão do Cinema-2, de 24-8. **Pra quê?** O som é abominável, a projeção tremida e fora de foco, e o operador avançou várias vezes o rolo, para o apressar do fim, prejudicando a sequência do filme. O público que antes havia comparecido à bilheteria, protestou em vão. Os responsáveis continuaram a maroteira. Aliás, por falar em ladrões, o filme em questão é **Ladrões de Cinema**, uma pequena obra-prima que resistiu bravamente às safadezas dos exibidores. **Carlos Cordeiro — Rio de Janeiro**<sup>38</sup>.

Ainda na seção *Cartas*, Flávio Leandro de Souza escreve que o Brasil parece ter descoberto o seu verdadeiro caminho e sentido com filmes como *Ladrões de Cinema* e outros:

O cinema brasileiro parece ter descoberto ser verdadeiro caminho e sentido, com filmes como **Xica da Silva**, **Tenda dos Milagres** e **O Crime do Zé Bigorna**, estes dois ainda inéditos. Agora surge outro filme, que realmente pode ser considerado filme popular, feito para o povo e não para uma sociedade marginalizada, dividida em classes. Refiro-me a **Ladrões de Cinema** — um filme do povo, para ser visto pelo povo. **Flávio Leandro de Souza — Duque de Caxias (RJ)**.

E Rosângela Oliveira Dias escreve que *Ladrões* talvez seja mais eficiente do que 20 aulas sobre Inconfidência Mineira e que o filme deve ser promovido devido a sua mensagem cultural:

No momento em que a pornochanchada corre o risco de se tornar o único produto (sub) cultural possível de ser visto em tela, e quando a censura impede que a maioria dos filmes seja exibida, é de se louvar a decisão da Embrafilme: de promover entre os professores do Município do Rio de Janeiro uma espécie de preparação, debate, levantamento de questões com relação ao filme *Ladrões de Cinema*, dirigido por Fernando Coni Campos e produzido pela Lente Filmes com o apoio da Embrafilme. O cinema como auxiliar didático é muito importante e deve ser mais incentivado, pois é um meio de expressão e de aprendizagem. O filme *Ladrões de Cinema* talvez seja mais eficiente que 20 aulas sobre Inconfidência Mineira. Recomendei o filme aos meus alunos e fiquei entusiasmada com a promoção das Casas Sendas, porque notei, independente do interesse comercial, a preocupação de promover o filme por sua mensagem cultural. **Rosângela de Oliveira — Rio de Janeiro**.

André Villas Boas discorda da carta de um outro leitor no tocante ao cinema nacional ter se transformado em um “lixo cinematográfico” e justifica, além de apontar vários filmes que surgiram na “2ª. denteção do Cinema Novo”, inclusive *Ladrões de Cinema*:

---

<sup>38</sup> Cad. B — 2, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Qui 1º de Set de 1977

Analisando-se mais profundamente, justificam-se as opiniões do leitor Alexandre, já que no maior veículo de comunicação de massa brasileiro, a TV, só há um programa sobre cinema brasileiro (Cinemateca, TVE), enquanto que a Globo exibe documentários sobre o “maravilhoso” cinema americano. Então é perfeitamente cabível que alguém ache que o cinema brasileiro começou há dez anos e só produziu (e produz) “pornoanchadas”. [...]a pornoanchada está em decadência e agora, na “2ª. dentição do Cinema Novo” (como disse Cacá Diegues), surgem filmes como **Dona Flor, Xica da Silva, Tenda dos Milagres, Marília e Marina, Barra Pesada, Morte e Vida Severina, Ladrões de Cinema** e muitos outros. **André Villas Boas — Rio de Janeiro.**

Em *A Linguagem Brasileira de “Ladrões de Cinema”*<sup>39</sup>, Fernando Coni Campos explica que buscava com a obra mostrar um episódio da História do Brasil, visto sob a ótica de um compositor de escola de samba, e relata como surgiu a ideia para argumento, há dez anos da data da entrevista em questão, ao ser convidado para participar do júri que escolheria o enredo do Bloco do Morro do Pavãozinho, em Copacabana. Durante o evento, enquanto via e ouvia os candidatos, surgiu a ideia de fazer o filme, que demorou para se concretizar. Mas valeu a pena, pois conseguiu passar para a tela tudo o que tinha na cabeça:

Há muitos anos atrás morei na rua Saint Roman. Lá tinha uma empregada que morava no morro do Pavãozinho. Chamava-se Natalina e era a mais carnavalesca das pessoas. Infelizmente, para ela, programava mal os seus impulsos amorosos e sempre estava nos meses de janeiro a fevereiro com um barrigão de oito ou nove meses. Invejava a sabedoria de sua mãe, que sempre conseguia ter filhos na época do Natal — “Daí o meu nome Natalina”. O que não a impedia que, com barrigão e tudo, ela desfilasse na avenida no bloco do Pavãozinho. Pois bem, certa vez ela convidou a mim e a Talula para membros do júri que ia escolher o samba-enredo do bloco. Naturalmente, era um tema histórico. Naquela noite senti vontade de fazer um filme sobre um episódio da história do Brasil visto pela ótica de um sambista de escola de samba. As cores do bloco do pavãozinho são verde e branco e estas cores me remetiam ao Império Serrano, ao Mano Décio, a Tiradentes (CAMPOS, 2003, p. 73-4).

Segundo o cineasta, tentara criar com a história contada no longa-metragem uma linguagem nova, uma gramática cinematográfica nacional. Os filmes nacionais, a seu ver, eram cheios de Buñuel, Godard ou Ford. Pretendera, então, abrir uma nova fase no cinema brasileiro, na qual a linguagem fosse compatível com a cultura.

Sobre a maioria dos atores de *Ladrões* serem negros, Coni Campos afirma que, justamente por esses serem de cor, ele escolhera usar uma característica da arte negra, que é a improvisação, dando o máximo de liberdade aos atores, dentro de um diálogo-base, onde pudessem jogar com suas potencialidades. O resultado se mostrou na realidade e naturalidade com que soam as falas para todos os que assistem o filme.

<sup>39</sup> Cad. B — 10, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Dom 21 de Ago de 1977.

Fernando Campos revela ainda que tentara conjugar cultura popular com erudita, e isso é demonstrado pela música do filme, de Mano Décio da Viola, o qual musicou poemas de Castro Alves, Alvarenga Peixoto e dos poetas inconfidentes, como Tomaz Antônio Gonzaga. Que o filme tem humor, é espontâneo, passa da brincadeira para a coisa séria com facilidade. Foi feito coletivamente, todos participaram e opinaram. Que foi gratificante fazê-lo, quando fora acusado tantas vezes de fazer um cinema difícil e intelectualizado. Campos, então, se compara à cigarra, esse personagem tão mal compreendido pelos escritores, que espera anos e anos embaixo da terra para cantar. De acordo com o cineasta, demorara sim uma década para fazer o filme, contudo, desejava que o seu canto fosse escutado e compreendido.

Em *Cinema: sonho e lucidez*, o cineasta retoma a crítica à fábula da cigarra e da formiga. Segundo ele, a moral do texto sempre lhe pareceu, além de reacionária, profundamente injusta. Em uma conversa com Fúlvio Abramo, conhecedor exímio de plantas e bichos, soube que La Fontaine não entendia nada de formigas e muito menos de cigarra, pois:

A cigarra não é de maneira alguma a frívola “porra louca” que canta no verão e que precisa pedir abrigo à formiga no inverno. Para ela, simplesmente, não existe inverno. Cantar é uma determinação das poucas horas de vida que a cigarra tem ao ar livre. Para que haja esse canto de verão, foi necessário que a cigarra passasse debaixo da terra sete longos anos. Este longo período *underground* é a gestação do canto. Mas por que estou eu aqui a falar de cigarras e a malhar La Fontaine, quando o que me pediram foi um texto sobre *Ladrões de Cinema*? Talvez porque forma precisos oitos longos anos para realizar este filme até esta realização o escuro, o subterrâneo, o *underground*, que chegou a parecer-me o meu país, que virou *udigrudi* onde estão até hoje meus amigos Rogério Sganzerla e Julinho Bressane (CAMPOS, 2003, p. 73).

Julio Bressane, em um dos trechos do depoimento sobre o autor, no livro *Cinema: Sonho e Lucidez*, organizado por Sergio Cohn e a família de Coni Campos, fala da maneira muito pessoal que Campos tinha de fazer cinema: “ele envolvia toda a equipe, os atores, os assistentes, os fotógrafos, na criação da cena a ser filmada. Para ele era muito importante esse trabalho de equipe” e que essa maneira era “muito distinta da cartilha de aprendizado do cinema convencional”<sup>40</sup>.

Paulo César Saraceni, também em depoimento, assegura que, visto hoje, Campos é um grande cineasta, um dos maiores do Cinema Novo. Talvez o primeiro a filmar, com grande radicalidade, o cinema poesia tão caro a Jean Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, a ele próprio

---

<sup>40</sup> Ibidem, p. 153.

(Saraceni), a Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, David Neves, Mario Carneiro, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Jean Marie Straub etc.

O cineasta conta que foi Coni Campos que o apresentou a Elísion de Freitas, o produtor de *Porto das Caixas* e *Morte em Três Tempos*, os primeiros longas-metragens do Cinema Novo, juntamente com *Barravento*, de Glauber Rocha, e que sem eles não haveria o movimento. Ao fim, lamenta a morte do amigo na véspera do encontro de ambos, sem conhecer o que esse queria lhe dizer e salienta que *Ladrões de Cinema* é uma obra-prima: “Não quero morrer tão cedo, mas morro de curiosidade para saber o que o Champs<sup>41</sup> queria me dizer naquela madrugada fatídica de sua passagem que impediu nosso encontro na manhã seguinte. Passagem era como Champs chamava a morte, Champs, inesquecível amigo Champs”<sup>42</sup>.

Maurice Capovilla analisa a postura e a obra de Campos em seu texto sobre o autor, apontando-o com um cineasta de filmes que significam aventuras humanas por dentro de um experimentalismo agudo, calculado, cercado por elementos oníricos de um realismo mágico e popular. Segundo o também cineasta, desde o início Fernando Campos buscou constantemente encontrar um meio de expressão. O exercício da poesia afetou o seu gosto pelo uso da palavra, as artes plásticas lhe deram a visão plena do espaço a ser esquadrihado “assumido como plena forma e por fim, surge o cinema como via onde vão desaguar suas inúmeras linguagens”.

Para Capovilla, em sete longas-metragens Coni traça o mapa detalhadamente de suas preocupações, onde se decifra o nível da sua angústia na busca do contorno existencial e ideológico do mundo que o cerca: “sua ânsia de penetrar nos dramas sociais e nas tragédias burguesas revela personagens que circulam livremente em meio a sucessos inesperados ou derrotas fragorosas”<sup>43</sup>.

Arnaldo Jabor também discorre acerca do “imponderável Fernando”, o homem sem apego às coisas materiais, mas que se apegava como um usuário aos fragmentos poéticos que colecionava; que não pecava, só por omissão diante da guerra pós-moderna:

Fernando era um desertor. Queimou seu cartão de soldado. [...] E a morte ali perto, feito um monge sem rosto nos bares, no canto da casa, ouvindo nossa conversa. Fernando fingia que não via. E eu, aprendendo com ele a conviver com ela. Foi ficando sem utilidade pública, olhando as estátuas gregas que o

---

<sup>41</sup> Acreditamos que “Champs” não seja a tradução do francês para o português de “Campos”, mas que advenha do pintor e escultor francês Marcel Duchamp, considerado dadaísta, mas que trabalhou com vários conceitos artísticos do impressionismo, cubismo e expressionismo, o qual Fernando Coni Campos admirava e sempre foi em defesa da arte, do estilo.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 155.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 158-159.

uisquinho lhe desenhava nos morros da Gávea. [...] Um dia Fernando se cansou disso tudo e saiu da vida, assim como quem toma um trem em direção às estrelas. Morreu vendo Escola de Sereias, com Esther Williams. Entendia de cinema (CAMPOS, 2003, p. 167-168).

Em entrevista concedida ao *Pasquim*, em 1974, e publicada também na *Contracampo*<sup>44</sup>, revista de cinema, Fernando Coni Campos fala sobre a dificuldade de ser cineasta no Brasil e de quando era barato fazer filme, quando não havia a mística do colorido; de suas raízes italianas; e a infância de classe média na Bahia:

[...]

Fernando: A família de minha mãe é italiana. Uma família de fazendeiros exportadores. Meu pai era médico.

Jaguar: Você teve uma infância de alta classe média, né?

Fernando: É... Fiquei na Bahia até os dezesseis anos. Nessa época eu tinha um amigo de infância, o Araújo, e nós escrevemos juntos um roteiro. Chamava-se "Festa". Ai fui obrigado a sair da Bahia porque já não havia mais colégio pra mim. Fui expulso de todos (sussurros).

Jaguar: Você era o que se chama hoje de "garoto com carência afetiva"?

Fernando: Não, o meu problema era o oposto. Eu tenho seis irmãs e um irmão. Eu vivia num mundo feminino.

[...]

Jaguar: Hoje, quanto sai um filmezinho modesto?

Fernando: No mínimo, uns 600 milhões.

[...]

Fernando: A partir de 1968, houve uma mudança radical no cinema brasileiro. Tornou-se muito difícil fazer cinema. O cinema autoral entrou em crise... Pela exigência de produções mais caras – principalmente o uso da cor, que encarece muito o filme. E veio novamente a neo-chanchada.

[...]

Fernando: Agora, tudo indica que a política autoral voltou. A partir de *São Bernardo*, que é muito importante nesse sentido. Leon Hirszman retoma a tradição de cinema autoral. Aquela boa-vida que Jaguar disse que cineasta tem: pra fazer *São Bernardo* Leon penou. Poucas pessoas sofreram tanto pra fazer uma obra de arte. Leon esteve na rua da amargura, foi injustiçado,

<sup>44</sup> Disponível: <http://www.contracampo.com.br/51/entrevistaconi.htm> Acesso em 07 de Dez de 2016.

chamado de coisas incríveis pra fazer um filme digno: *São Bernardo*. Depois disso vieram *Sagarana*, *Os Condenados*.

O cineasta expõe ainda que se sentiu profundamente deslocado na adolescência e como isso o marcou; revela suas referências literárias da época e a admiração pelo trabalho de Rubem Valentin; assim como o que o motivou a ir para São Paulo:

[...]

Fernando: Deslocado sim.

Jaguar: Como todo adolescente.

Fernando: Mas isso foi uma coisa que me marcou profundamente. Sempre achei que eu não fazia parte do conjunto.

Jaguar: Você lia Baudelaire e Rimbaud e Nietzsche.

Fernando: Lia. A essa época surgia na Bahia a "Escola Baiana". Era Mário Cravo, Carybé, Jenner Augusto, Carlos Bastos, que faziam uma arte deslumbrada, uma arte folclórica. Um dia eu ia passando na rua e entrei numa exposição. Era a exposição de um pintor chamado Rubem Valentin. Não tinha nada que ver com a "Escola Baiana". Fui procurar Valentin. Era um maldito na Bahia. Houve um momento em que foi expulso de lá. Caíram na bobagem de dar uma coluna para ele e ele desancou com os ídolos da Bahia. Uma semana depois, estava em seu atelier e chegou uma comissão composta de Mário Cravo, Carybé, Jenner Augusto, que deu a Valentin uma passagem de ida. Foi expulso da Bahia!

Jaguar: Daí foi pra São Paulo em estado de revolta contra a situação cultural na Bahia!

Fernando: Eu tinha um certo nojo por aquela coisa fácil, aquele folclorismo.

Coni Campos conta sobre os artistas com os quais se relacionava em São Paulo; e como quis filmar Oswald de Andrade em "*Tupy or not Tupy*":

[...]

Fernando: Eu freqüentava um bar onde freqüentavam Luis Lopes Coelho, Sérgio Millieu, Francisco de Almeida Salles, Delmiro Gonçalves, Rebolão Gonçalves, Aldemir Martins, Antônio Bandeira, e principalmente a clã dos Abramo.

Ferdy: Fernando, voce é um dos primeiros caras que quis filmar Oswald de Andrade. "*Tupy or not Tupy*". (gritos) O que seria isso, e por que você não consegue realizar. Escuta, Jaguar, você disse que vida de cineasta é boa.

Jaguar: É porque esta entrevista é didática, dirigida às novas gerações.

Fernando: Baixou o espírito do Mário (de Andrade) nas coisas que as pessoas fazem sobre Oswald de Andrade. O Mário e o Oswald brigaram pela vida. Uma vez perguntaram ao Oswald por que ele tinha brigado com o Mário e ele respondeu: "Questão de morais de andrade". O nome do Mário era Mário Morais de Andrade. Tudo que se faz sobre Oswald, baixa o espírito do Mário e embanana tudo. E as pessoas são muito sérias. Tudo que é feito sobre Oswald de Andrade é incrivelmente sério. Não há nenhuma molequeira. é aquele (\*). "Tupy or not tupy" era um filme realmente oswaldiano. Começava com um navio. Oswald em frente a um navio. Com uma francesa ao lado. O navio naufragava e Oswald se desdobrava em dois personagens. Um era o bispo Sardinha, devorado...

[...]

Fernando: O outro era Caramuru. "Caramuru, filho do fogo, sobrinho do trovão, atirou num urubu, errou a direção, acertou num gavião." Quando dava o tiro, os índios caíam de joelhos e gritavam: "Pajé! Pajé!" Aí entrava uma música: "Bota o pajé na roda! Tira o pajé da roda!". É a história do Brasil contada numa base bem moleque, e todos os governadores do Brasil vão entrando e saindo da roda. Até que chegava na fase de "guerreiros com guerreiros fazem zigui zigui záz".

Campos fala a respeito de sua migração para o Rio de Janeiro; do trabalho com Aloisio Magalhães<sup>45</sup>; e sobre a origem do Cinema Novo:

Jaguar: Você veio pro Rio. E bateu aqui em que ambiente?

Fernando - Com Aloisio Magalhães

Jaguar: Artes gráficas suíças.

Fernando: Não, naquela época Aloisio tava começando. Era, também, um grande boêmio.

[...]

Glauco: Você acompanhou desde o movimento concretista até o cinema novo. Onde começa o cinema novo? É decorrente ou não do movimento concretista?

Fernando - Não houve nenhuma relação. O cinema novo começa com os trabalhos de Nelson Pereira dos Santos.

---

<sup>45</sup> Em 1952, ao migrar para São Paulo, onde estudou artes plásticas e matriculou-se no curso do MASP, Coni frequentou ateliês (os de Mario Gruber, Luiz Ventura e posteriormente Lívio Abramo) e disse em depoimento a Angelina Bulcão, em 1987 (recorte extraído da obra *Cinema: sonho e lucidez*): "Naquela época, surgiam também no Brasil as primeiras pessoas que falavam em semiótica, em semântica pura, coisas que só uns vinte anos depois estariam na ordem do dia. Ruben Martins, Geraldo Barros e Aloisio Magalhães. Eram muito radicais, questionavam a Arte, a validade da Arte, o conteúdo social dela. Até que ponto a arte passa a ser redundância no mundo moderno. E essa discussão toda foi me levando a tentar superar a pintura e a poesia. O cinema me pareceu uma maneira de conciliar ambas" (CAMPOS, 2003, p. 171-172).

Glauco: O cinema novo não é uma retomada da Semana de 22?

Fernando: Não. A maioria das pessoas era hostil à Semana de 22. Naquela época estavam impregnados de realismo socialista.

Fernando Campos expressa a sua ótica no tocante ao marco do Cinema Novo; e descreve o seu trabalho na Novacap, no estúdio de Lúcio Costa:

[...]

Ferdy: Na sua opinião, qual é o marco do cinema novo?

Fernando: *Barravento*. Eu gostava de todas as pessoas que faziam parte do cinema novo. Mas como time, eu não me entrosava. Virava grupo, clã. Era o time de futebol do cinema novo. Joaquim Pedro era ponta-esquerda. (gritos e sussurros)

Ferdy: E a Novacap?

Fernando: Em 58, 59 fui trabalhar na equipe de urbanismo de Lúcio Costa.

Jaguar: Urbanismo?

Fernando - Cortes, curvas de níveis, essas coisas. Era o início do desenvolvimento do Plano Piloto. Havia aquele negócio de A-U: Arquitetura, Oscar Niemeyer, Urbanismo, Lúcio Costa. Era um ambiente muito eclético: discutia-se desde técnica de futebol a prolegômenos de uma possível metafísica da esperança. O Instituto Nacional de Cinema Educativo queria fazer um filme sobre Brasília. Já tinham filmado alguma coisa, e pra salvar o filme. Queriam uma narração do Lúcio Costa. Foram procurar o Dr. Leicio...

Coni Campos tece comentários sobre o seu primeiro longa, *Luba – Morte em Três Tempos*; e fala sobre de sua “presença em distância” durante as suas filmagens, que é o seu modo de trabalhar e fomentar o lúdico, peça fundamental de qualquer coisa que faça:

[...]

Jaguar: Seu primeiro filme de longa-metragem foi *Luba*

Fernando: Eu morava na Rua Saint Roman e o que eu conhecia era o Mau-Cheiro, a Liliane, era isso que eu sabia falar.

Jaguar: Caio Mourão, Ferdy Carneiro, Nelson Camargo.

Fernando: Eram esses os meus personagens. Eu nunca podia usar como personagens a gente do morro, cangaceiros.

Ferdy: Esse filme seria uma crônica de Ipanema.

Fernando: O nascimento de Ipanema. Foi um filme quase todo filmado em bar.

Jaguar: Eu vi uma cena desse filme sendo filmada na casa de Marcos Vasconcellos, na Rua Peri. Enquanto o pessoal filmava lá fora, você bebia comigo, e nem tomava conhecimento do filme. Fiquei impressionado: o filme tava comendo lá e você bebendo comigo.

Fernando: Ai é que entra aquela mística de seriedade. As pessoas são profundamente sérias, e acreditam nuns empulhos como enquadramento, distanciamento.

Jaguar: Quem estava praticando o distanciamento era você. Com um copo na mão.

Fernando: Ao contrário, eu estava no total envolvimento, porque aquilo que estava sendo filmado tinha que ver comigo, com você, com a gente bebendo. E qualquer coisa que eu faça, se não tiver um componente lúdico, não interessa. Todo mundo que estava filmando ali estava cansado de saber o que estava fazendo. Eu sei exatamente o que eu vou filmar. E raramente eu repito. Acredito que a primeira filmagem é a melhor. E tenho tanta certeza das coisas, que não preciso ficar lá aporrinhando uma atriz, aporrinhando um fotógrafo.

O cineasta comenta sobre o processo de criação dos seus filmes; e reitera a importância do “nervo lúdico”:

Jaguar: Você é um criador de filmes. Você bola a história, faz um roteiro e depois você dirige. É sempre assim?

Fernando: Em todos os filmes.

[...]

Fernando: Eu faço questão de cultivar muito o "nervo lúdico". E esse nervo lúdico que me coloca fora da seriedade. Eu me exponho muito. A minha única defesa é não ter defesa. Não tenho medo do ridículo. Nunca posso ser ridículo, porque já se disse que há três coisas que não podem ser ridículas: uma criança. Um louco, e um poeta.

Coni Campos fala sobre os críticos que acompanha; e os cineastas com os quais intercambia ideias:

Jaguar: Qual o seu relacionamento com os críticos?

Demo: Existe algum que te apóie?

Jaguar: Existe algum vislumbre de melhoria na crítica?

Fernando: Tem algumas pessoas que eu acho sérias, como o Fernando Ferreira, por exemplo.

Jaguar: Qual é o cara com quem você tem mais ligações de idéias?

Fernando: Julinho Bressane e Rogério Sganzerla.

Campos conclui a entrevista discorrendo sobre a relação do artista com a comunicação; em que está pautando a própria cinematografia; e o futuro do cinema:

Fernando: Cada vez mais eu acho que o grande problema do artista moderno é não se comunicar. "Eu procuro uma dificuldade."

[...]

Fernando: Eu acho que em arte – aquele negócio do Chacrinha – quem não se comunica se trumbica. Uma abelha se comunica, uma formiga se comunica, uma máquina se comunica. Comunicação é uma coisa mecânica. E o problema do artista é criar dificuldades. E dar informações novas. Fugir à redundância. Se expor à entropia, dispor à entropia. Um artista, na medida em que comunica, renega a coisa mais importante que tem dentro dele, que é o dado novo que pode dar. Comunicação é pra formigas e abelhas, mas não pra homens. Os homens têm que interpretar.

[...]

Glauco: Em que você está pautando o seu cinema?

Fernando: Todo mundo está querendo incorporar dois tipos de experiência. A experiência que foi dada pelo cinema, autoral – e com o cinema novo houve um cinema como o de poucos países, do diretor ser dono de seu filme, fazer o que quiser com ele. Isso deu uma liberdade, deu em que a maior parte dos diretores brasileiros sabem dominar e articular a sua linguagem – junto com uma coisa mais ampla, vai conseguir um cinema de sucesso de público, Jabor (Arnaldo) fez o filme mais maldito que foi *Pindorama* e depois fez um grande sucesso de público, *Toda Nudez Será Castigada*.

Glauco: Nós estamos num impasse. Nós vamos caminhar com o cinema urbano ou com a estrutura do cinema novo?

Fernando: Acho que a tendência de todo mundo é conjugar as duas coisas.

Pensar na prática cinematográfica de Fernando Coni Campos requer a compreensão da forma como o cineasta pensava o cinema. Ele definia o cinema como uma arte noturna, a qual para se realizar precisa das luzes apagadas, pois acontece na escuridão, mediante a identificação entre espectador e a coisa projetada. Para Coni “Cada um de nós tem, dentro de si, um contador de histórias e o perigo é, exatamente, matar esse contador de história” e:

Quem conta história de dia nasce rabo e orelha! Porque o cinema é uma arte extremamente singular, diferente de todas as outras — o cinema é a única arte noturna. Para se realizar é preciso que se apaguem as luzes e é na escuridão que o cinema acontece. É essa escuridão que o transforma num espetáculo

muito particular. Porque o cinema é uma arte coletiva, mas quando as luzes se apagam, cada espectador se individualiza (CAMPOS, 2003, p. 25).

O cineasta tratava como o grande desafio de quem faz cinema, levar o público a sonhar. Para ele, essa essência havia se perdido no cinema em virtude da dupla contaminação com o comercialismo e o formalismo. Campos quis mostrar que era possível um cinema independente dos ditames da indústria, das regras estabelecidas.

E esse escuro e essa história que se passa na tela nos remetem à primeira observação importante sobre o cinema, que é a sua aproximação com o sonho. A imagem mais poderosa que o cinema já produziu até hoje é, exatamente, um olho sendo cortado por uma navalha — Buñuel. É quase como se Buñuel quisesse dizer que é preciso fechar os olhos, que é preciso não ter olhos para assistir a um filme. É o apelo à visão interior e não à visão exterior. E logo no início do cinema esta coisa foi percebida<sup>46</sup>.

Sobre o realismo cinematográfico, Coni Campos dizia que o filme mais realista não era verdadeiramente realista, pois a própria linguagem cinematográfica é uma linguagem projetada e o cinema apesar de ser uma arte perspectiva, ao contrário de uma peça teatral, realiza-se pela multiplicidade dos pontos de vista, o que é impossível no real. Para ele, uma boa história no cinema se constrói com identificação entre a narrativa e o espectador: “Essa analogia, entre cinema e sonho, leva a um outro aspecto muito importante que é a identificação que ele cria entre a coisa projetada e o espectador”<sup>47</sup>. E uma boa história, uma história bem contada, ao olhar de Coni, tem que mudar quem ouve e mudar quem conta.

Isso não seria possível através de uma narrativa linear... Essa interiorização do cinema e... isso é muito curioso... o cinema, apesar de lutar contra três censuras: a censura policial, que veta, corta; a censura comercial, que diz não vamos fazer esse filme porque essa história não dá lucro; e a censura ideológica, que diz não esse filme não pode ser feito porque não bate com o que eu penso. A grande coisa do cinema é ele ser a arte de escapar à censura. E novamente ele se aproxima do sonho, que é a tentativa de deixar surgir tudo aquilo que está contido pelo super-ego. Mas surge como símbolo e como algo inexplicável<sup>48</sup>.

A noção de sonho se faz tão presente na obra de Fernando Coni Campos, especialmente em seu último longa-metragem, *O Mágico e o Delegado*, que a sequência termina com a máxima “Cada um sonha como vive”, de padre Antônio Vieira. Essa frase confere um caráter dialético não somente ao sonho, mas ao próprio cinema.

O cinema que nós estamos falando, o cinema tradicional, ele só se realiza numa sala escura, de preferência com poltronas confortáveis que predispõem até mesmo ao sono. Ele é a própria negação do cinema de rua, do cinema a

---

<sup>46</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>47</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 31.

que se assiste de pé. Toda tentativa de levar o cinema para a rua, de tirá-lo da sua sala, violenta esse conceito de cinema noturno, que precisa dessa escuridão, desse sossego; que precisa, sobretudo, de isolamento de cada espectador<sup>49</sup>.

Para Coni, quando uma pessoa escreve um roteiro, ela está muito mais interessada em descobrir o outro do que a si mesma. O próprio cineasta sempre se colocava atento à possibilidade de uma história. Nunca roteirizou um livro, mas já utilizou vários capítulos de muitas obras literárias. Fosse na meditação sobre uma frase ou um incidente qualquer “uma história vai surgindo naturalmente e de repente o argumento está pronto”<sup>50</sup>.

No processo de roteirização de Coni Campos, a história vai sendo contada e as imagens vão surgindo, em conjunto. Surge a ideia, depois é feita a sinopse, um argumento composto de três ou quatro fases. A primeira etapa é descobrir a história do filme, em seguida, há os vários tratamentos, que é o desenvolvimento dessa história:

Primeiro, onde essa história se passa; em que época, e há toda uma pesquisa em torno da época. Você constrói a época. Depois, os personagens, quantos personagens tem? Quem são os personagens? Esses personagens são delineados separadamente. Há dados que não aparecem no filme pronto, mas foram fundamentais para definir como esses personagens reagiriam nos acontecimentos. [...] Depois, então, você geralmente passa a trabalhar com mais um ou dois roteiristas e começa-se a discutir como mesclar isso. Se você tem um personagem engraçado, um personagem cômico, e entre os roteiristas, você sabe que um deles é humorista, então é ele quem vai trabalhar aquele personagem, vai criar as gags daquele personagem. [...] E começa-se o processo de enxugar. Até que, finalmente, você tem o último tratamento. Desse último tratamento você passa para a fase seguinte, que é a decupagem. Na decupagem, aquilo que até então estava quase que em linguagem literária, vai ser traduzido para uma linguagem cinematográfica. [...] Essa é a linguagem do cinema. Com essa linguagem, que é normalmente decidida na feitura do roteiro, você constrói o estilo em que a história vai ser contada<sup>51</sup>.

Segundo o cineasta, a maior parte dos teóricos lamenta que o cinema, na sua ânsia de contar uma história, de narrar um fato, tenha tido que apelar para a literatura, para o romance, ou para o teatro, o drama e a comédia. Coni fala sobre o “específico filmico”:

Eu, pessoalmente, não participo desta lamentação em torno de um possível “específico filmico”, porque para mim o “específico filmico” existe em qualquer filme, desde o grande filme até o pior filme. É o que faz com que uma história contada através do cinema e uma história contada através da literatura, ou do teatro, sejam diferentes. É exatamente esta capacidade que o cinema tem de isolar cada espectador em si mesmo, no meio de uma multidão

---

<sup>49</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>50</sup> Ibidem, p. 37.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 39-40.

de espectadores, e fazer com que cada espectador se projete nesse mundo mítico e mágico<sup>52</sup>.

Campos diz que ao contar histórias, o cinema já encontrou um problema que não era dele, mas do teatro e da literatura: o problema da verossimilhança. Destoando do conceito aristotélico de verossimilhança, que se aproxima de semelhança, da reprodução do real; o problema da verossimilhança abordado pelo autor está pautado no classicismo francês do século XVII, quando o verossímil passou a definir aquilo que está de acordo com determinadas regras de um determinado gênero: no teatro – o drama, a comédia e a tragédia; na literatura – a epopeia, o romance psicológico, o romance picaresco etc. O cinema, então, vai herdar e absorver esses conceitos do verossímil ligados a um determinado tipo de gênero. O verossímil não é mais “parecer com o real”, mas parecer com o real de um determinado tipo de narrativa: “Não há mais apenas a comédia, a tragédia, o dramas, mas vários gêneros bem definidos: o filme de aventura, o filme de guerra, o filme de amor, o filme fantástico e, às vezes, a combinação deles. Com o aparecimento do som, surge o que seria um dos grandes gêneros do cinema — o musical — que teve o seu momento áureo com a Metro, nos anos 40 e 50”<sup>53</sup>.

Coni Campos trata, então, do que levou à contestação da “fábrica de sonhos” (Hollywood), desse tipo de cinema: o pós-guerra de 45. Com o cinema europeu esfacelado, surgiu uma nova geração de cineastas que queria mostrar as consequências da guerra e a possibilidade de fazer nascer uma nova esperança dos destroços em que se encontrava a Europa. Com o desenvolvimento de equipamentos mais leves e portáteis pela técnica de cinema, permitiu-se que o cinema saísse dos estúdios e fosse para as ruas. “[...] o filme passa a ser feito na rua, em locações naturais, onde havia os imprevistos. O roteiro já não podia ser aquele roteiro detalhado, preciso, super-decupado”<sup>54</sup>.

Ainda a respeito do cinema da União Soviética e o dos Estados Unidos, Campos afirma que o primeiro era um “cinema de montagem”; já o norte-americano era um “cinema de roteiro”. Para Campos, no cinema convencional, a frase era curta, tinha, se muito, sujeito, verbo e predicado. No cinema pós-guerra, esse plano passa a ter uma estrutura mais complexa, deixa de ser plano para ser o que se chamou, e ainda se chama, de “plano-sequência”, como se a unidade do filme deixasse de ser a frase e passasse a ser o parágrafo.

Os filmes, que no neo-realismo italiano tinham uma certa ingenuidade, um certo frescor, com a *nouvelle vague* se intelectualizam; tudo passa a ser

---

<sup>52</sup> Ibidem, 43.

<sup>53</sup> Ibidem, 44.

<sup>54</sup> Ibidem, 47.

teorizado e se transforma em estilo. A *nouvelle vague* decreta o fim de uma série de coisas que até então eram sagradas para o cinema e surge uma série de contestações, de cinema-manifestos, sobre a morte do espetáculo, o não-espetáculo; o teatro e o não-teatro; o cinema de improvisos e o cinema premeditado; o realismo fundamental e o realismo artificial; o cinema de cineasta e o cinema de roteirista; o cinema de plano e o cinema de plano-sequência; o cinema-poesia e o cinema-prosa. E, principalmente, o cinema da câmera evidente e não mais o cinema da câmera apagada<sup>55</sup>.

No tocante a essa diferença entre o cinema de câmera apagada e o de câmera evidente, Coni faz uma analogia com um pintor a pintar um quadro com tamanha habilidade, que não deixasse marca alguma de pincel no quadro; e o pintor que não somente deixasse marca, mas também exagerasse, como na pintura expressionista, em que não é mais o pincel, mas a própria espátula. Para o cineasta, coisas que surgiram por necessidade no neo-realismo, com a *nouvelle vague* passam a ser modismo e influenciariam quase todo mundo, inclusive os Estados Unidos. Em Nova York, surge um cinema mais ágil, mais livre; no Brasil, surge o Cinema Novo. Mas tudo isso, segundo Coni, trazia no fundo uma coisa extremamente perigosa, o modismo: “Por acaso, alguns desses cineastas da *nouvelle vague* eram homens de extremo talento e habilidade, sobretudo Godard. A habilidade de Godard fez com que os modismos passassem a ser dogmas. O dogma agora era o cinema de cineasta e não o de roteiro; o cinema de plano-sequência e não de plano concatenado; o cinema de improviso e não o cinema premeditado”<sup>56</sup>.

Então, salienta Coni, certas coisas fundamentais para o cinema, como o controle da cena, o estudo do plano, ficaram relegadas por uma teoria de cinema autoral, que, ao entender do cineasta, causou um estrago muito grande, principalmente na empatia permanente, que é fundamental que o cinema tenha com o espectador. Para ele, isso se transformou em um puro maneirismo.

Nos Estados Unidos, Alfred Hitchcock, bem antes do aparato ideológico da *nouvelle vague*, resolve fazer uma grande experiência: eliminar a montagem de uma vez. E imagina um filme de apenas nove planos. Na realidade, o filme tem um plano somente, mas havia o limite de duração da bobina, de dez minutos. [...] É como se desse uma nova volta. Os filmes começam a ser revitalizados. Esse me parece o grande momento que o cinema vive atualmente, essa reviravolta, que é uma volta ao gênero, àquela pureza inicial que o cinema tinha. Isso se vê em Spielberg, em Coppola, essa procura do frescor que havia no auge do cinema. Isso não significa que eu queira a volta desse tipo de cinema. Que os americanos voltem a fazer esses filmes, eu acho ótimo; mas aqui o que a gente precisa é voltar àquela empatia que havia nos filmes de Humberto Mauro. Aquela coisa linda que ele dizia “cinema é cachoeira”<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Ibidem, p. 49.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 50.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 52.

Pautando no cinema brasileiro, especificamente no tocante ao Cinema Novo, Campos critica o fato de um diretor fazer um filme, sem, na maioria das vezes, chamar uma pessoa especializada para fazer o roteiro, como sendo um dos grandes problemas do Cinema Novo, do chamado cinema de autor. Segundo ele, todo mundo queria ser autor, mas a maioria dos cineastas não era roteirista:

É preciso que se diga que Godard, antes de ser diretor, era um grande roteirista. Há um roteiro nos filmes de Godard, há um roteiro nos filmes de Glauber. Mas a maior parte dos idealizadores ficou empolgada com essa idéia de que o filme se faz enquanto se está fazendo, e isso fez com que o diretor contasse seu sonho, e não o sonho dos outros, que é o que importa. O seu sonho você conta ao seu analisa, e não ao público<sup>58</sup>.

Ao falar sobre o próprio cinema, Coni Campos sempre afirmava estar a busca de um cinema poético, um cinema de poesia, um cinema de empatia. Um cinema que rejeita os modismos. Para o autor, não bastava retornar ao cinema de Hollywood, ainda que essa ideia tentasse vários cineastas brasileiros, à época. Segundo ele, deveria se retornar ao cinema espetáculo, mas dentro de uma dramática popular. Construir uma dramática popular brasileira. E conclui, no segundo dia de suas palestras ministradas na conferência da Jornada Internacional de Cinema da Bahia, de 1987: “O maravilhoso desnorteia, perturba, mas não agride”<sup>59</sup>.

### 1.3 O CINEPOESIA

O cinema de poesia preconizado por Luis Buñuel, e aprofundado por Pier Paolo Pasolini, propõe uma indisciplina à ordem narrativa da escola hollywoodiana clássica e mesmo ao neorealismo italiano, como modelo do cinema autoral de cineastas como Fellini e Antonioni, além do próprio Pasolini. Assim, a abordagem dos realizadores se desloca da ordem dos acontecimentos para repousar na imagem cinematográfica, uma renovação dos recursos segundo seus estilos. Fundamentamo-nos nessa visão a fim de analisarmos recortes do filme *O Mágico e o Delegado* (1983), de Fernando Coni Campos, a fim de discutir o cinepoesia desse que buscou em seu cinema de retorno à inocência, unir a plástica e o verbal: “[...]Quando era muito jovem tive que decidir entre duas coisas que eu amava muito: artes plásticas e poesia. E o cinema foi para mim a tentativa de conciliar a coisa plástica e a coisa verbal, a palavra. Eu amo a palavra” (CAMPOS, 2003, p. 13).

---

<sup>58</sup> Ibidem, p. 53.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 54.

No cinema de poesia é estabelecido um entendimento diacrônico em relação à linguagem habitual das narrativas fílmicas, sendo assim, a câmera começa a ser utilizada sob novas perspectivas, a saber, de forma subjetiva ou de forma a ser notada sua presença na cena. Como afirma Pasolini, “[...] no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito” (1986, p. 104); a câmera é sentida pelo espectador tanto ao ser movimentada na mão, quando também estática. Neste último caso, o efeito de ilusão se pauta no processo de introspecção, ou seja, a câmera sem ação é posta em frente às personagens, quando se quer enfatizar seu pensar.

À cinematografia, o cinema de poesia acrescentou as metáforas e as noções de ambiguidade, de subjetividade e de não-concretude. Portanto, a imagem, e não a narrativa, é quem tece a história. Outra mudança provocada pelo “cinepoesia” está relacionada ao tempo. Os saltos temporais podem ser desmedidos, bem como o tempo pode ser entorpecido para uma contemplação. Ao falar a respeito da própria linguagem, Pasolini justifica-se pelo fato de “O cinema não evoca a realidade como a língua da literatura; não copia a realidade como pintura; não mima a realidade como o teatro. O cinema *reproduz* a realidade: imagem e som! E reproduzindo a realidade o que faz o cinema, então? Expressa a realidade pela realidade” (PASOLINI, 1982, p. 107).

Pier Paolo Pasolini buscou por meio da reflexão teórica de dentro das artes literária e cinematográfica, estabelecer um diálogo com a literatura, apontando como a linguagem cinematográfica se assemelharia, no que se refere à forma, à literatura. Tanto a liberdade da câmera, quanto a do realizador, que se afluem com a estrutura da poesia, são conceitos que nos levam a refletir no tocante ao cinema que interioriza a literatura como um de seus mananciais. Para ele, a linguagem do cinema integraria a língua, formando assim uma *imagem-signo*, do conceito de imagem como signo.

Conforme o teorizado por Pasolini, o cinema dialogou com a literatura a fim de estabelecer a estética e a ideia do filme. Tal compreensão abre espaço para a discussão de como o fruto estético da literatura, ou seja, a própria obra, encontrou na linguagem cinematográfica uma profícua arte em que pudesse se desdobrar em leituras, visões e sonorizações diversas. Isto posto, conceituamos o cinema literário nesse domínio da estética da criação cinematográfica.

Tendo por base o postulado por Mikhail Bakhtin sobre o grande tempo das artes, o dialogismo e o excedente de visão, no que concerne a estética da criação cinematográfica; concordamos com o filósofo quanto a existir um diálogo entre as obras de arte; diálogo esse que transcende a noção de cronologia e alcança o amplo tempo. Segundo Bakhtin (2003), o dialogismo pressupõe o correlacionamento entre obras e a resposta por via da criação de uma terceira obra de arte. Tudo isso é possível, graças ao excedente de visão que os autores envolvidos nesse processo têm diante do material artístico.

O cinema de poesia e o cinema literário agregaram diálogos entre si ao longo dos anos e nas mais diversas formas de manifestação. A teoria de Pasolini aproximou os recursos dos escritores e a desobediência narrativa dos cineastas. A abertura dialógica proposta por Mikhail Bakhtin corrobora para que pensemos no cinema como lugar onde o literário habita e refrata o contato que os leitores e/ou artistas tiveram com a literatura e o inacabamento do texto, seja pela alusão ou a citação.

Ao tratar do cinema e da literatura, em sentido de intercâmbio e complementaridade, no Brasil, Avellar (2007) afirma que para fazer poesia convém primeiro passar os olhos pelo cinema. Segundo o autor, a literatura já nos anos de 1930 tinha representatividade cultural como não tinha o cinema na década de 1950. Somente nos anos de 1960 há um cinema que busca na literatura a sua inspiração:

Para compreender melhor o entrelaçamento entre o cinema (em especial o que começamos a fazer na década de 1960) e a literatura (em especial a que começamos a fazer na década de 1920), talvez seja possível imaginar um processo (cujo ponto de partida é difícil de localizar com precisão) em que os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que os escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida (AVELLAR, 2007, p. 5).

Sendo a imagem texto, som e sensação, onde ver um filme não se reduz a uma leitura direta do que vemos na tela no momento da projeção, nem ler um livro se reduz à imediata identificação das palavras impressas no papel, Avellar (2007, p. 76) comenta:

De certo modo, o cinema aprendeu a contar histórias com a literatura, com os letreiros que cortavam a cena funcionando como imagens que faltavam aos filmes, preenchendo os vazios da imagem. O cinema foi se apropriando e redefinindo a escrita em função das exigências da imagem até que, aprendida a lição, antes mesmo da conquista do som, tornou-se possível fazer filmes sem letreiros explicativos. Um meio estudando a lição do outro: o cinema um leitor atento da literatura, a literatura uma expectadora atenta do cinema. Ou escrevemos diferente depois do cinema ou chegamos ao cinema porque antes

inventamos modos diferentes de escrever. Ou ainda, o mais provável, inventamos uma coisa e outra ao mesmo tempo.

Como tratamos no final do subcapítulo anterior, ao teorizar sobre o cinema, Fernando Coni Campos (2003) aborda a nova geração de cineastas que surgiu do esfacelamento do cinema europeu e no contexto do pós-guerra de 45, respaldados pela técnica de cinema que forneceu câmeras mais leves e portáteis, que podiam ser levadas na mão, e que permitiu a saída do cinema dos grandes estúdios para as ruas. O momento do surgimento do neorealismo italiano.

Os filmes tinham que ser baratos, rápidos e ágeis, portanto, passaram a ser feitos na rua, em locações naturais, onde havia os imprevistos. Não cabia mais o roteiro detalhado, preciso e “super-decupado”. A câmera se torna aberta a todas as possibilidades, ao que vier pela frente. Esse novo roteiro, trouxe uma série de consequências importantes, pois o cinema era baseado na montagem. Todos os grandes teóricos do cinema davam uma importância fundamental à montagem: Kulechov teve consequências fantásticas no cinema soviético e Eisenstein, principalmente, quase dizia que cinema era montagem.

Campos discorre sobre a experiência de Kulechov e como isso marcou o cinema de Eisenstein:

Kulechov filmou um rosto sem nenhuma expressão. Depois pegou esse rosto e montou ao lado de um prato de sopa. Copiou novamente o plano desse rosto e montou ao lado de uma criancinha. Voltou a copiar esse rosto e o montou ao lado de um homem morto num caixão. A expressão do rosto era absolutamente neutra; ele pediu ao ator para não interpretar. Mas quando ele montou, passou para o espectador, no primeiro caso, um sentimento de fome, os olhos do ator, despertados pela comida, revelavam esse sentimento para o espectador. No caso da criancinha, passava um sentimento de ternura; e, no caso do homem morto, um sentimento de tristeza, de mágoa. No entanto, as três imagens do ator eram absolutamente idênticas, não houve interpretação. A interpretação foi conseguida com a manipulação da realidade, na sala de montagem. Essa experiência alvoroçou muitos cineastas, marcou profundamente Eisenstein, que vai buscar certos recursos no teatro oriental, a caligrafia chinesa, o conceito de ideogramas, para realizar seus filmes. E a montagem passou a ser uma coisa decisiva e fundamental no cinema (CAMPOS, 2003, p. 47-48).

O cineasta fala ainda, ao afirmar que essa concepção também pedia um cinema de planos, planos curtos que seriam manipulados na sala de montagem, que no cinema do pós-guerra esse plano passa a ter uma estrutura mais complexa, deixa de ser plano para ser o que se chama até hoje de “plano-sequência”: “[...] como se a unidade do filme deixasse de ser frase e passasse a ser o parágrafo. Então, o conceito de montagem muda completamente. [...]O roteiro

quase vem a ser feito durante a filmagem, de tal maneira que se poderia até dizer que o cineasta nunca sabia como seria o seu filme antes de começar a filmar”<sup>60</sup>.

Em *O Sentido do Filme*, no capítulo intitulado *Palavra e imagem*, Sergei Eisenstein vai justamente abordar a transição do período do cinema soviético em que montagem era “tudo” e, ao final desse período, tornou-se “nada”. Segundo o crítico, partindo do olhar de montagem nem como “tudo” e muito menos como “nada”, faz-se oportuno lembrar que a montagem é um componente indispensável para a produção cinematográfica quanto qualquer outro elemento eficaz do cinema.

De acordo com Eisenstein, esse “descarte” da montagem conduziu inúmeros realizadores de filmes a se esquecerem do objetivo e da função fundamentais da montagem:

O papel que toda obra de arte se impõe, *a necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação*, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo. Sem falar no aspecto emocional da história, ou mesmo de sua lógica e continuidade, o simples ato de narrar uma história coesa foi frequentemente omitido nas obras de alguns proeminentes mestres do cinema, que realizam vários gêneros de filme. O que precisamos, claro, é não tanto da crítica individual desses mestres, mas basicamente de um esforço organizado para recuperar o exercício da montagem, que tantos abandonaram. Isto é ainda mais necessário a partir do momento em que nossos filmes enfrentam a missão de apresentar não apenas uma narrativa *logicamente coesa*, mas uma narrativa que contenha *o máximo de emoção e de vigor estimulante*. A montagem é uma poderosa ajuda na solução desta tarefa (EISENSTEIN, 2002, p. 13-14).

A respeito da montagem cinematográfica, Pasolini escreve no ensaio *Observações sobre o plano-sequência* (PASOLINI, 1985, p. 71):

[a montagem mostra] uma multiplicação de ‘presentes’, como se uma ação, em vez de se desenrolar uma única vez diante dos nossos olhos, se desenrolasse várias vezes. Esta multiplicação de ‘presentes’ abole, na realidade, o presente, esvazia-o, postulando a cada um dos presentes a relatividade dos outros, o seu imprevisto, a sua imprecisão, a sua ambigüidade.

Pasolini se refere, nesse ensaio, à distinção entre o plano-sequência — que seria o registro realista da vida — e a montagem cinematográfica — que seria o filme com a marca do seu autor, ou seja, não mais a imitação do real, mas a representação dele através de um processo mimético.

---

<sup>60</sup> Ibidem, p. 48-49.

Observa-se uma diferença primordial entre os modos de trabalhar a realidade na produção fílmica propostos por Pier Paolo Pasolini e André Bazin, ainda que ambos defendam o compromisso do cinema com o real. Este último acredita que a “plenitude do real” é alcançada com planos-sequência e poucos cortes e chega a descartar o uso da montagem em certas ocasiões. Já Pasolini prima pela montagem e pelo não uso de planos-sequência em seus filmes, de modo, como já dito, a fixar uma realidade contínua que se encontrava presente e lhe atribuir significado.

Assim, ele [Pasolini] pôde desenvolver um terceiro caminho. Este, de um lado, se mostrou distinto da proclamação realista de um Bazin. [...]. De outro lado, se mostrou distinto da opção pela vanguarda no estilo underground feita por Noël Burch. [...]. O cinema traz o mundo para dentro de si mas este não se põe como substância transparente que o olhar atravessa em busca de sentido; constitui, ao contrário, um tecido de linguagens (da ação, do corpo – aquela rede de sinais que cabe à “semiologia da realidade” decodificar). O mundo, desde o início, se dá como uma linguagem a decifrar, e ser moderno não implica num gesto de recusa da montagem em nome do real em duração na tela. (XAVIER, 1993, p. 102).

No artigo *Ontologia da imagem fotográfica*, escrito a partir de *Problèmes de la peinture* em 1945, André Bazin (2014) revisita as origens das artes plásticas buscando explicar a inquietação humana em resistir ao tempo, ao esquecimento ou à finitude. Em vista disso, a pintura e a escultura são colocadas nesse embate devido a capacidade de ambas em criar uma imagem realista do mundo. Não suficiente, ao fazer uso dos aparatos técnicos propícios a criar uma imagem mais próxima da realidade visível, como, por exemplo, a câmera escura, o artista distanciara-se da expressão artística e de seu poder de significação.

Com o modelo renascentista em declínio, a fotografia e o cinema ascendem como forma de fortalecimento da representação do verídico, que se encontrava, até então, em crise, e, com isso, a pintura passa a se dedicar à sua própria linguagem. A fotografia, sendo estática, detém o tempo e, o cinema, por sua vez, acrescenta movimento e duração às propriedades realísticas da fotografia. Bazin descreve a representação da imagem na tela entre duas propriedades, a saber: a plástica, que se atem aos recursos estéticos como a *mise-en-scène*, e a montagem, o processo que possibilita dispor as imagens no tempo, mecanismo este que designa o cinema como linguagem (BAZIN, 2014, p. 96).

Após a Segunda Guerra Mundial, ficou a cargo do cinema o desafio de repovoar o mundo com imagens, atenuando o horror instaurado pelos Estados totalitários. Contudo, para isso, era necessária a reconexão do Cinema com o pensamento estético e a própria vocação estética. Então, assim, segundo Deleuze (1992, p. 90), surge a segunda função da imagem que

parte de “o que há para ver por trás de uma imagem?” à “o que há para ver na imagem? É possível sustentar o que eu vejo em um único plano?”

Com o novo período iniciado com o Neorrealismo, onde a montagem é secundária e o plano-sequência passa a ser mais utilizado, torna-se crucial aprender a olhar as imagens, e não somente visitá-las. Faz-se imprescindível uma pedagogia do olhar. Na imagem cinematográfica, aprende-se a ver o horror humano, a banalidade cotidiana ou o homem em sua fastidiosa solidão.

Do Neorrealismo à *Nouvelle Vague*, do cinema do terceiro mundo ao cinema alemão. Estabelece-se a relação entre cinema e pensamento, dando lugar à segunda função da pedagogia do olhar: o que importa ver está na própria imagem. A mudança agora se desdobra dentro da imagem, em sua duração.

Nesse segundo período, o cinema desenvolveu a ambição de tocar no cerne do pensamento, estabelecendo o pensar como seu problema fundamental. O primeiro aspecto desta nova imagem é a quebra do aparelho sensorio-motor. Com a crise política do pós-guerra, a perda da fé (religiosa ou revolucionária) se expressa em filmes onde personagens se sentem impossibilitados de agir. É o que se vê no Neorrealismo e nos cinemas novos que dele partem: “uma nova forma de realidade, que se supõe ser dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes” (DELEUZE, 1990, p. 9).

Ao falar dos filmes de Glauber Rocha no capítulo *Cinema, Corpo e Cérebro*, Deleuze nota que se havia nos seus primeiros filmes uma certa concepção do cinema clássico (de inspiração em Eisenstein), isso se desmorona, pois se sente que o que falta é o povo:

O que soou a morte da conscientização foi, justamente, a tomada de consciência de que não havia povo, mas sempre vários povos, uma infinidade de povos, que faltava unir, para que o problema mudasse. É por aí que o cinema do terceiro mundo é um cinema de minorias, pois o povo só existe enquanto minoria, por isso ele falta [...] Constatando o fracasso das tentativas de fusão ou de unificação, em não reconstituir uma unidade tirânica e em não se voltarem novamente contra o povo, o cinema político moderno constitui-se com base nessa fragmentação, nesse estilhaçamento (DELEUZE, 1990, p. 262).

O cinema moderno, assim como o cinema clássico, parece ter encontrado seu fim precocemente, antes de concretizar as suas potencialidades, pois, se por um lado o totalitarismo desautorizou o cinema de montagem; por outro, a ascensão da televisão e sua associação ao poder pautado na técnica de controle social, parece ter inviabilizado a continuidade das

pesquisas do cinema moderno e todas as suas funções (estéticas, técnicas, éticas, políticas e pedagógicas).

O encontro entre cinema e televisão levou à conjunção inevitável entre mercado e comunicação, que, segundo Deleuze (1992, p. 92), enquanto o cinema buscava no filme e na TV um meio de transmitir as novas funções da imagem, a televisão “assegurou para si antes de tudo uma função social, apropriando-se do vídeo, e substituindo as possibilidades de beleza e de pensamento por poderes inteiramente outros” (DELEUZE, 1992, p. 92).

Quanto a essa “ida ao povo” promovida pela classe média e tratada pelo cinema, ambos imersos na manifestação cultural do populismo no Brasil, Bernardet (2007), no capítulo *Marginalismo*, de *Brasil em Tempo de Cinema*, coloca que, entre a “massa” e a “burguesia”, os artistas, sem alternativa, escolheram a massa, pois existia a possibilidade de falar ao povo, de dar cultura ao povo, ainda que em um sentido que viesse a favorecer a burguesia. Contudo, preocupada com a periculosidade disso tudo, a “burguesia nacionalista” forja um conceito de povo que visa resolver todas as dúvidas e que será integralmente encampado pelo cinema brasileiro, o povo em questão não abarca a burguesia representante dos capitais estrangeiros e os latifundiários; integram-se os operários, os camponeses e a parte alta, média e pequena burguesia é desvinculada do imperialismo e se outorga a função de líder. Eliminam-se também os conflitos entre a burguesia industrial nacionalista e os trabalhadores urbanos e rurais. Diante disso, Bernardet (2007) afirma que a burguesia industrial passa a ser tabu e que os cineastas brasileiros a evitaram devidamente, buscando não colocarem-na em seus filmes, ou mesmo operários, que não poderiam vir à tona sem serem relacionados com a burguesia.

Para o crítico, por outro lado, quem faz arte no Brasil são setores de uma classe média que não conseguiu elaborar para o país um projeto de evolução econômica e social; que é uma classe marginal em relação à burguesia e ao proletariado e campesinato, e que não tem força para questionar esse marginalismo. De acordo com Bernardet (2007, p. 48-49):

A vanguarda da classe média, por intermédio de seus artistas, vai tentar encontrar raízes, adotando perspectivas populares, assimilando e reelaborando aspectos da cultura popular e folclórica. Era um terreno fértil para o desenvolvimento da tese conforme a qual são proletários não apenas aqueles, operários ou camponeses, que são assalariados, mas inclusive todos aqueles que adotam a perspectiva social da classe operária. Desde que não se precise em que consista essa adoção de perspectiva, o pequeno-burguês está encaixado. A classe média vai ao povo. Paternalisticamente, artistas, estudantes, cepecistas vão fazer cultura para o povo.

E, segundo Bernadert (2007), é também paternalisticamente que o cinema brasileiro vai tratar dos problemas do povo, com proletários sem defeitos, camponeses esfomeados e injustiçados, hediondos latifundiários e devassos burgueses, todos invadem a tela: a classe média foi ao povo. O crítico vê o fenômeno como não novo e cíclico, pois ocorre sempre que a pequena burguesia, marginalizada, não pode mais confiar em uma burguesia sem perspectiva. E assim surge um povo sem operários, uma burguesia sem burgueses industriais, uma classe média a busca de raízes e que quer representar na tela seu marginalismo, mas sem causar problemas a si própria e sem revelar a sua “má consciência” e que, ao olhar de Bernadert (2007, p. 50) exprime um cinema cujo herói principal será o “lumpemproletariado”: “A favela será a melhor frente de batalha: o favelado é um marginal social, é um pária, acusa a sociedade vigente através de sua indignação, e portanto não obriga a encarar abertamente problemas de lutas operárias. Proliferam [...] os filmes de favela”.

Em contrapartida a esses marginais, o crítico elenca os que chama de “os grã-finos”, e insere *Morte em três tempos*, de Fernando Coni Campos, entre esses:

A esses marginais opõem-se outros: os grã-finos. Assim como os primeiros geralmente bons e, se perturbam a ordem ou atacam a propriedade, sua condição social justifica tudo – precisam comer (Um favelado, O assalto ao trem pagador) -, os outros são definitivamente maus. As representações da alta burguesia são em geral deliciosos quadros primitivos. Os cineastas que reconstruíram os ambientes grã-finos nada sabem sobre eles, e isso, aliado à necessidade de uma apresentação crítica, resulta em bonecos que têm ora uma cara má e fechada; ora o riso do cinismo e da libertinagem; vivem em ambientes acintosamente ricos e de mau gosto; são cercados por quadros abstratos, livros franceses, compridas piteiras, uísque e mulheres fáceis, carros conversíveis cheios de louras. [...] Trata-se de expor os grã-finos à depreciação pública. [...] Com um gosto um pouco mais sóbrio, mas na mesma linha, é esse o retrato da alta sociedade que encontramos nos filmes de Walter Hugo Khouri, ou em *O assalto ao trem pagador*, *A morte em três tempos* (Fernando Campos, 1965), *Encontro com a morte* (do português Artur Duarte, 1965), *os vencidos* (Glauco Couto, 1964) ou... Mas, evidentemente, atrás dessa sátira epidérmica, a burguesia permanece intacta, sem um arranhão (BERNADERT, 2007, p. 51-52).

Como já supracitado, o próprio Coni Campos falou sobre *Luba – Morte em três tempos* não ter seguido os filmes do Cinema Novo da época, que filmavam o sertão ou a favela, pois tinha como plano de fundo a chamada “esquerda festiva” da zona sul do Rio de Janeiro, a geração Paissandu, a geração ipanamense, e que por isso o chamaram de visionário. Contudo, Campos apenas não via os próprios propósitos em sintonia com os do chamado “Cinema Novo”, pelo fato de fazer um cinema de imaginação, de profecias, enquanto os filmes cinemanovistas eram realistas, ecológicos. Coni Campos, assim como Bernadert, não se aprazia do “bom

mocismo”, do espírito de clã e do fato dos cineastas vinculados ao movimento não assumirem a origem de classe média e tentarem proletarizar a *Nouvelle Vague*.

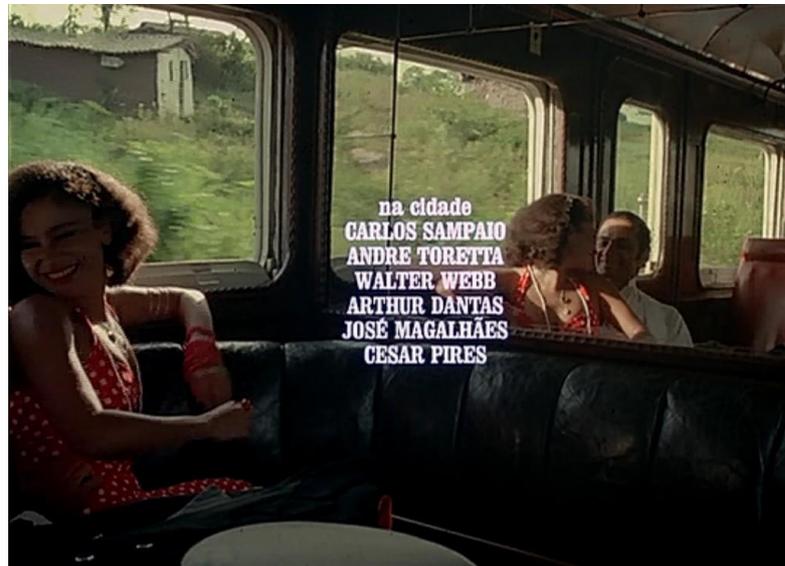
Para Bernadert (2007), a ideia talvez mais importante de *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* seja de que os filmes brasileiros não devem denunciar o povo às classes dirigentes, mas sim denunciar o povo ao próprio povo. E foi esse o objetivo de Campos com *O Mágico e o Delegado*, fazer um cinema popular: “Para dirigir *O Mágico e o Delegado* procurei utilizar a mesma informalidade, a brincadeira, a invenção, os truques e o malabarismo usados pelos artistas de feira, de circos e mambembes em toda a América Latina, que é a maneira que o povo tem encontrado para sobreviver. Sempre tive a preocupação de fazer um cinema popular e não de massas. Ou seja: um cinema que nasce do povo ou nele se inspira” (CAMPOS, 2003, p. 108).

*O Mágico e o Delegado* situa sua narrativa nas passagens do mágico, Don Velásquez, e sua *partner*, Paloma, por cidades do interior da Bahia, como Cachoeira e Castro Alves. Em uma dessas cidades, pretendem apresentar um de seus espetáculos de variedades, quando o delegado local frustra a dupla ao prender um bêbado e um louco e dispersar a população que desejava ter acesso ao espetáculo barrado pela autoridade. O delegado é o único que assiste os números e o show não chega à população majoritariamente rural. Preocupado com a falta de acesso do povo ao show de variedades, o mágico e a *partner* decidem ir à feira da cidadezinha, espaço de trabalho e forte trânsito dos moradores locais e conhecer os arredores. Comovida com a pobreza da feira, Paloma propõe ao parceiro uma grande mágica que trouxesse fartura novamente. Os dois se apresentam e concretizam a mágica, que logo se mostra um embuste, durando pouco e levando o mágico à cadeia e a *partner* ao prostíbulo. Mesmo preso, o mágico continua a produzir mágicas, que quebram a rotina carcerária e levam o delegado, em uma medida de restabelecimento da ordem, mudá-lo da cela comum para a solitária. Contudo, ao escutar do carcereiro que o mágico promove banquetes luxuosos em sua cela, e sofrendo pressão dos presos para que esses tenham direito ao mesmo tipo de regalias, os quais fazem uma greve de fome, o delegado se vê obrigado a fornecer uma galinha ao molho pardo, e, descobre, que o mágico morreu de inanição nesse período de aprisionamento, o que o faz em um arroubo de insanidade, soltar a todos os presos. O mágico é velado até o cemitério e, antes de ser enterrado, tem o seu caixão desvelado e eis a surpresa: pombas alçam voo em uma forte simbologia de liberdade e a máxima do Pe. Antônio Vieira surge como encerramento: “Cada um sonha como vive”.



*Figura 18*

O mágico e a *partner* embarcam no trem. A câmera se mantém fixa. Velásquez está a caráter, inclusive em posse da varinha; já Paloma veste um traje que combina com a capa vermelha do mágico e a camisa e gravata brancas, trajes tradicionais de um ilusionista.



*Figura 19*

O jogo do espelho como ângulo-resposta da ação de Paloma olhando para Velásquez, além de dar sentido de continuidade do vagão, também reflete e continua a vista externa, a paisagem do campo.



*Figura 20*

A viagem de fato começa quando a câmera ganha movimento com o ponto de vista do trem.



*Figura 21*

Ao apresentar a cidade na qual a dupla de artistas chega, mostra-se um homem entrando na água a fim de se banhar, deixando pegadas que criam impressões; é como se o homem andasse sobre as águas, até se decidir por mergulhar.



*Figura 22*

Velásquez é despertado pelas violentas batidas do gerente do hotel na porta do quarto e se dirige à janela, para fornecer ao ambiente penumbroso luminosidade. A luz que invade os janelões e incide no quarto dá a sua figura meio exposta, semblante ainda sonolento, um ar de sonho.



*Figura 23*

A cena mostra um pouco do quarto, mas principalmente a figura do mágico a cantarolar os versos do cancionero popular “O vapor de cachoeira não navega mais no mar”, tendo às costas o Rio Paraguaçu. Novamente, a janela, em comparação ao quarto escuro, valoriza a paisagem em destaque, a de um sonho tropical.



*Figura 24*

Velásquez e Paloma se comunicam por uma troca de olhares e, logo, a *partner*, que estivera um pouco sisuda, desmancha-se em sorrisos. Estando sentada, em proporção ao mágico, que está de pé, Paloma é parceira e amante de Velásquez, mas se mostra sensível aos encantos do ilusionista. Ele preenche a cena, está maior.



*Figura 25*

A sensual e mística figura recortada pela luz natural, trajando panos pretos e um xale, segurando castanholas e em pose “Olé”, olha pela janela após ensaiar alguns passos de flamenco. É Paloma, após ser “encantada” pelo mágico.



*Figura 26*

O primeiro truque do mágico: transformar o gerente do hotel em cágado (Jabuti Piranga) a fim de não pagar a conta, isso, depois de contar uma história trágica de acidente com morte durante a viagem e fuga do agente.



*Figura 27*

O mágico e a *partner* partem do hotel imponentes, seguidos de carregadores protagonizados por moradores locais, ao fundo, moradores que não participam das filmagens observam tudo e compõem os figurantes “naturais”. A cena dá a sensação de continuidade do caminho, profundidade, onde as construções coloniais multicoloridas enfeitam as ruas arborizadas.

Conforme aborda Plaza (2003) em sua obra *Tradução Intersemiótica*, no subcapítulo *Os Sentidos Como Produtores dos Objetos Imediatos do Signo: Olho*, a percepção visual atua recebendo informações sob a forma de textos, imagens, cores em termos de “imagens mentais”. O registro disso é feito pela exploração do campo visual, conjugando a percepção global ou simultânea e a linear. Entretanto, tais aspectos que permitem essa captação da informação visual podem ser organizados por meio da própria constituição sígnica. Ou seja, quando organizamos o signo, também organizamos a construção do olhar. Portanto, o olho não é somente receptivo, mas formador de olhares, formador de Objetos Imediatos da percepção. Em *Os Sentidos Como Produtores dos Objetos Imediatos do Signo: Acústico*, o sinal visual dá-se no espaço, de forma simultânea, no entanto, são suscetíveis de exploração temporal como na leitura de um texto. Os sinais temporais como a música e a fala são sucessivos. Contudo, há uma diferença mais fundamental entre o canal visual e o acústico: o visual pode escolher e selecionar a informação; o acústico é obrigado a perceber em simultaneidade várias sucessividades. Outra diferença é que o canal visual pode escolher a fonte da informação, o canal auditivo tem mais dificuldade

em localizar a sua fonte. O canal visual é unívoco. O auditivo é ambíguo. “O que se vê” é colocado em oposição ao que “se sente”.

Campos afirmou que não teria se interessado por cinema se não tivesse sido inventado o som. Somente com o cinema ele pôde conjugar duas formas de expressão que o interessavam: a palavra e a plástica. Para o cineasta, cinema não era só imagem, era imagem e som. Como o explanado acima por Plaza (2003), o “que se via” e o “que se sentia”, Coni Campos os quis transformar em discurso, moldando um cinema não somente de poesia, mas também de prosa.

## 2 CIRCO, ILUSIONISMO E CINEMA: ASPECTOS HISTÓRICOS EM DIÁLOGOS IMAGINÁRIOS

A obra de arte deita raízes profundas no que se convencionou chamar “realidade” (natural, psíquica, histórica), constitui uma dessas evidências fulgurantes que deveriam dispensar discurso demonstrativo, bastando-lhe a constatação a olho nu.

*Alfredo Bosi,  
Reflexões sobre a arte.*

O riso é universal na espécie humana. Como qualquer outro comportamento emocional, tem por função a comunicação. Propp (1992) e Bergson (1980) foram os primeiros a tentarem uma *morfologia* do riso, fundamentados nas crenças e rituais das sociedades orais. O rir sugere um nascimento, com faculdades de acompanhar e suscitar a vida; já o pranto, ligava-se às perdas e mortes.

A cultura incita ao riso, se revela tanto por meio dos contextos festivos que celebram um novo ciclo sazonal com a breve suspensão da ordem, ou por cenas de rituais satíricos que buscam promover comportamentos anômalos ou pervertidos, utilizando de sequências burlescas, num contexto não habitual, com fins de institucionalizar o riso. Castro (2005:18) afirma que “Desde o início dos tempos, o riso foi e ainda é utilizado como elemento ritual para espantar o medo, especialmente o medo da morte”.

Presente em todas as culturas, o palhaço tem por expressão mais antiga nos rituais sagrados. Emergente como válvula de escape nos momentos mais dramáticos, o riso entrelaça-se à figura cômica e gera manifestações exageradas e dançantes, causadoras do espanto, medo, e, conseqüentemente, riso. Castro (2005) aponta que, inúmeras vezes, o próprio diabo assume um papel risível. Há um exemplo desta figuração popular no filme *O Homem que Desafiou o Diabo* (2007)<sup>61</sup>, na cena em que Zé Araújo, autoproclamado de Ojuara (Marcos Palmeira), luta com o Cão Miúdo (Helder Vasconcelos).

---

<sup>61</sup> Filme brasileiro do gênero comédia, lançado no ano de 2007. Foi dirigido por Moacyr Góes.

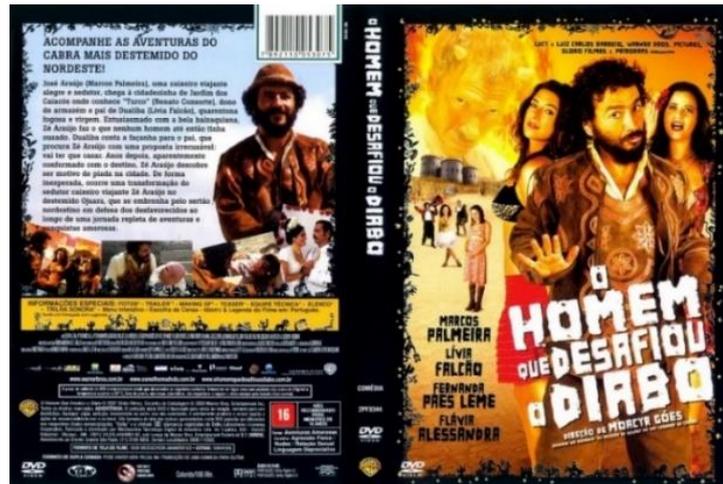


Figura 1: Capa do filme que inspirado no romance *As Pelejas de Ojuara* e nos audiovisuais *Lisbela e o Prisioneiro* e *Auto da Compadecida*, todos esses, comédias picarescas. Fonte: Ventura Filmes.<sup>62</sup>

A obra é uma adaptação do romance *As Pelejas de Ojuara*<sup>63</sup>, de Nei Leandro de Castro. A história trata do caixeiro-viajante Zé Araújo, o qual, por ser mulherengo, acaba envolvendo-se com Duá (Livia Falcão), com quem tem de se casar. Sendo exposto a uma rotina exaustiva de humilhações, revolta-se e se transforma no caboclo Ojuara, herói solitário, movido à cachaça e à procura incessante por mulheres. Metido em confusões inimagináveis, desafia o diabo, engana a Mãe Pantanha e enamora-se da meretriz Genifer (Fernanda Paes Leme), sempre buscando a mítica “Terra de Saruê”, onde os rios são de leite e as montanhas de rapadura, imaginário similar à *Canaã* bíblica, como pode-se perceber em Êxodo 3:17 “Portanto eu disse: Far-vos-ei subir da aflição do Egito à terra do cananeu, do heteu, do amorreu, do perizeu, do heveu e do jebuseu, a uma terra que mana leite e mel”.

Outro filme que evoca o mal como cômico é *O Grande Ditador* (1940)<sup>64</sup>, o qual tem por protagonista Charles Chaplin, um dos atores mais famosos do cinema mudo. Notabilizado pelo uso da mímica e da comédia pastelão, Chaplin, assim como Malasartes e outros “palhaços” do imaginário popular, é considerado um malandro. Outro personagem bem conhecido no Brasil é *O Vagabundo* (1921)<sup>65</sup>, morador de rua simpático e gentil, que luta para sobreviver, comer e trabalhar. Vive criando conflitos com a alta sociedade esnobe e mesquinha, e que parece ser

<sup>62</sup> Disponível em: <http://venturafilmes.wordpress.com/2012/05/16/57-o-homem-que-o-desafiou-o-diabo/>. Acesso em Jul. 2014.

<sup>63</sup> Romance de Nei Leandro de Castro, contas as aventuras do valente Zé Araújo.

<sup>64</sup>Filme dirigido e atuado por Charles Chaplin, o qual é uma paródia de Hitler.

<sup>65</sup> Outro filme de Charles Chaplin, onde ele encarna uma personagem às margens da sociedade.

exemplo do que diz Castro (2005, p.18), ridicularizar o mal é uma das melhores formas de vencê-lo:

Chaplin fez em *O Grande Ditador* a melhor crítica a Hitler e a todos os ditadores. Na época, houve quem o criticasse por estar “simplificando” uma figura tão terrível, mas ele estava cumprindo seu papel de palhaço: reduzindo o Mal à sua inerente estupidez. [...] Como ter forças para encarar o Mal? Como ter forças para fazer a pergunta que liberta? O riso, ao apontar o ridículo do outro e de si mesmo, foi a resposta do homem para esse desafio desde o início dos tempos [...].



Figura 2: Chaplin satirizando o imperialismo e totalitarismo de Hitler em *O Grande Ditador*.  
Fonte: Revista de História.<sup>66</sup>

Encontra-se em inúmeras épocas e culturas a prática de rituais em que coxos, cegos, corcundas, anões, leprosos, entre outros, são imitados comicamente, de maneira a se proteger contra o medo e o mal nas sociedades primitivas. As seis máscaras da cultura *Iorubá*<sup>67</sup>, utilizadas na cerimônia ritualística *Egun-gun*<sup>68</sup>, representam um corcunda, um albino, um leproso, um prognata, um anão e um aleijado. Figuras existentes na bufonaria de todos os tempos, além daquelas do Egito e da Índia, ou o *gelotopoioi*, na Grécia, e o Macaco da ópera, na China.

A personagem da comicidade chinesa mais antiga, ainda em atividade, é o Macaco da ópera. De acordo com Castro (2005:21) tal qual um Arlequim ele “[...]através de suas trapalhadas, é responsável por corrigir a história desmascarando o Mal e premiando as boas intenções”. Já na Grécia, a figura dos *gelotopoioi*<sup>69</sup> foi herdada de outros povos. A autora classifica-os como “os

<sup>66</sup> Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/cine-historia/o-grande-ditador>. Acesso em Jul. 2014.

<sup>67</sup> Os Iorubás constituem um dos maiores grupos étnicos-linguísticos da África Ocidental. É também o segundo maior grupo étnico da Nigéria.

<sup>68</sup> Pertence à mitologia Iorubá. É o culto aos ancestrais masculinos, por isso, é feito exclusivamente por homens.

<sup>69</sup> Os que fazem rir.

que trabalhavam em espetáculos públicos e os que frequentavam a mesa dos ricos e os *symposiuns* dos filósofos.”

Havia ainda na Grécia a figura do *parasita*<sup>70</sup>. De sacerdote que ofertava banquetes aos deuses, esse passou a convidado encarregado da diversão, fosse palhaço ou filósofo. Um dos conhecidos historicamente foi Philipos, exímio imitador de figuras públicas ou solenes, como a de Sócrates. Os palhaços dóricos e os seus *mimos*<sup>71</sup> também ganharam destaque, tanto que a etimologia das palavras “mímica” e “pantomima”, associam-se à eles, bem como a instalação do teatro na Grécia.

Em Roma não era diferente: comumente, a maior parte da nobreza tivesse uma trupe de palhaços anões em casa, pois havia a superstição de que, quem possuísse anões em seu lar teria muita sorte. Castro (2005) afirma que, numa sociedade onde a beleza e a força física eram supervalorizadas, e o cidadão deveria servir ao exército, a existência de alguém disforme servia de piada. Todavia, na corte de Augusto, um palhaço por nome de Gabba foi reconhecido por sua inteligência e espírito, sendo considerado por muitos um sábio.

Existia basicamente dois tipos de palhaços em Roma. Os *Cicirrus*<sup>72</sup>, era a alcunha dos bobos e tontos, os quais faziam rir por suas palhaçadas e silhuetas deformadas; e os *Stupidus*, especializados em fazer imitações, trocadilhos e dizer barbaridades, trajavam-se com retalhos multicoloridos e um gorro de feltro em forma de cone.

Em 287 da Era Cristã, o Imperador Diocleciano, ardoroso perseguidor dos cristãos, baixou a lei de que todos os cidadãos deveriam prestar homenagem pública aos deuses pagãos. Então, um cristão rico contratou o mais famoso dos *stupidus*, Philemon, para representar uma farsa: ir ao templo substituindo-o e cumprir as obrigações com os deuses em seu nome. Castro (2005, p. 25) relata o que aconteceu:

O palhaço disfarçou-se com perfeição e já ia começar seus rituais quando, de repente, dá um grito: “Não o farei!” Todos se espantam, e imediatamente ele é reconhecido. Alguém rindo diz: “É Philemon, o stupidus!” E logo todo o templo começa a rir da mais nova piada do palhaço. Mas não, não era uma piada. Philemon recebera a graça divina e acabara de se converter. Tomado pela fé no Deus único, continua gritando que jamais prestaria homenagem aos falsos deuses. Preso e torturado para que abjurasse de sua recente fé, Philemon resiste e termina sendo martirizado e executado. Mais tarde vira São Filomeno, santo e mártir da Igreja, protetor dos músicos, dos comediantes e dos palhaços, festejado no dia 1º de novembro.

<sup>70</sup> Significava conviva, o que alegrava um banquete ao divertir o anfitrião.

<sup>71</sup> Peças curtas cheia de humor.

<sup>72</sup> Deles teriam se originado os Bobos da Corte.

História similar é a de São Genésio, também palhaço, e martirizado por Diocleciano no ano de 303. Tem um fim tão trágico quanto o de São Filomeno: é condenado às feras no Circo. É festejado em 25 de agosto, sendo padroeiro dos atores, palhaços, advogados epiléticos e vítimas de tortura.

A comicidade na Idade Média e Renascimento não sofreu mudanças extremas à época dos grandes impérios. Mesmo após o Império Romano tornar-se cristão e os artistas do riso e das diversões em geral terem se tornado bandos itinerantes, onde houvesse um senhor feudal, haveria um bobo da corte. Foi nessa época que a figura parecida ao *stupidus* encontrou seu auge. Os bobos medievos não trajavam preferencialmente verde e amarelo atoa. As cores simbolizavam condutas transgressoras, ou os próprios transgressores, que constituíam-se num signo. Tzvetan *apud* Agostinho (1979, p. 38) comenta a definição de signo dada pelo filósofo e teólogo, assim como sua necessidade de criação:

O signo é uma coisa que nos faz pensar em qualquer outra coisa para além da impressão que a própria coisa causa nos nossos sentidos. [...] a nossa razão para significar, ou seja, para fazer signos, é produzir e fazer passar para o espírito de um outro o que está no espírito daquele que faz o signo.



Figura 3

A carta 0, O Louco, situa-se no começo dos Arcanos Maiores. No mundo medieval, o tolo ou o bobo da corte era visto como possuidor de um conhecimento inocente que o transformava em mais sábio do que os demais. O mesmo dá-se com a carta do tarô, vestida espalhafatosamente, itinerante pela vida, sempre de mudança, ingênua às várias humilhações.

O verde resumia a cor do chapéu colocado sobre a cabeça dos devedores expostos no meio da praça, numa forma de humilhação pública, e a cor do solidéu dos condenados às galés. O amarelo significava traição, deslealdade, pois o carrasco pintava a fachada dos acusados de lesa-majestade dessa cor. Era também a cor dos lacaios e judeus. O próprio figurino da figura insueta e grotesca do bobo definia-o, resumia-o. Entretanto, a história expõe que foram inúmeros os servos que se destacaram pelo talento e dedicação aos seus senhores.

Obra prima da sétima arte, *O Sétimo Selo* (1956)<sup>73</sup>, dirigido por Ingmar Bergman, foi baseado na peça de teatro intitulada *O Retábulo da Peste*, anteriormente escrito por Bergman, e na sinfonia *Carmina Burana*<sup>74</sup>, de Carl Orff. A narrativa recria a atmosfera medieval, inclusive a vida de uma família de Saltimbancos numa época tenebrosa. Ambientado no cenário caótico da Idade Média europeia assolada pelas Cruzadas e pela infestação da peste, o filme relata a história de um cavaleiro que retorna das Cruzadas e encontra seu país devastado pela doença. Com a fé em Deus sensivelmente abalada, passa a refletir sobre o significado da vida, tornando-se uma presa fácil à Morte. Surgindo à sua frente, ela tenta levá-lo, afirmando que chegou-lhe a hora. Tentando ganhar tempo, o cavaleiro convida-a para um jogo de xadrez que decidirá se irá ou não com ela. Como não perde nunca, a Morte aceita o desafio.

A obra de Bergman registra facetas dúbias nos personagens do cavaleiro e do escudeiro. Enquanto o primeiro busca respostas no divino, o segundo zomba da fé de seu senhor e do próprio Deus. É visível a dualidade quanto as coisas da terra e dos céus, tão intrínsecas ao homem. A própria Morte construída por Bergman é dual: ao mesmo tempo em que tem aspecto de caveira, representa o Palhaço sem segredos e é até bem-humorada.

---

<sup>73</sup> Filme sueco produzido em 1956, adaptado da peça de teatro “O Retábulo da Peste”, de Ingmar Bergman, a qual teve a primeira parte elaborada para a avaliação final dos alunos do primeiro ano da Escola de Teatro de Malmö, onde o autor lecionava.

<sup>74</sup> Sinfonia que ilustrava viajantes medievais, os anos de guerra e da peste negra.



*Figura 4: O Cavaleiro e a Morte disputando para ver quem vencerá o desafio. Momento inicial do filme, onde o Cavaleiro defronta-se com sua extinção eminente à Beira-mar, após despertar do acampamento improvisado que arranjara juntamente com o escudeiro.*

*Fonte: G1<sup>75</sup>*

A família circense exposta no filme é relacionada por alguns estudiosos à família de Jesus. Composta do jovem casal Jof e Mia e o bebê de ambos, essa pode ser vista dessa maneira pois é a única que sobrevive à Morte, assim, Ingmar Bergman expõe a perenidade do homem perante a arte. Castro (2005, p. 37-38) aborda o surgimento e a recepção aos Saltimbancos na Idade Média:

A cidade medieval esperava ansiosa o momento em que seria o palco de um evento de grandes proporções e os espetáculos começam a atrair gente de outros lugares, a promover o comércio e a venda de produtos da região. Esse fenômeno artístico acontece estreitamente ligado ao crescimento das feiras. Desde sempre os espetáculos ajudaram a movimentar economia. [...]Para chamar a atenção no meio da balbúrdia, armava-se um pequeno tablado tipo um banco – e, em cima dele, eram realizados espetáculos. Vem daí o termo saltimbanco, saltare in banco. É a mesma origem de banqueiro também, pois era em cima de bancos que os cambistas trocavam moedas, avalizavam empréstimos e vendiam promissórias.

É a evolução destes espetáculos circenses, que já esboçava o Circo Moderno:

No início bastava um banco, depois um tablado com cortinas e, mais tarde, nas feiras maiores, foram sendo construídos verdadeiros teatros. O mais interessante nos espetáculos de feira era a variedade de opções oferecida ao público. Numa barraca apresentava-se um cavalo de seis patas capaz de realizar inúmeros saltos. Na outra, macacos e cachorros adestrados. E anões vindos da Holanda, venezianos fortes, dançarinos na corda tesa, marionetes, leões, equilibristas, contorcionistas, magia e prestidigitação, funâmbulos

<sup>75</sup> Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/sorocaba-jundiai/noticia/2012/10/sessao-de-filme-gratuito-e-realizada-nesta-terca-feira-em-sorocaba-sp.html>. Acesso em Jul. 2014.

atravessando a feira em grande altura, um rinoceronte... tudo era possível de ser admirado em troca de alguns tostões.



*Figura 5: Jof e Mia atuando como Saltimbancos. Fonte: Parada de Cinema.<sup>76</sup>*



*Figura 6: O dia a dia de uma família circense. Fonte: Renegade Cinema.<sup>77</sup>*

O encontro de Antonius Block, o cavaleiro, com a Morte, e os debates irrequietos tecidos por Bergman em torno desse tema, e de outros, como o lado negativo da devoção religiosa, a importância da família, a composição artística e a inconstância humana, torna *O Sétimo Selo* uma obra atual, capaz de transcender o contexto histórico do século XIII e surpreender o público contemporâneo. Outro exemplo que pudesse destacar deste precursor do circo e do palhaço é o

<sup>76</sup> Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/sorocaba-jundiai/noticia/2012/10/sessao-de-filme-gratuito-e-realizada-nesta-terca-feira-em-sorocaba-sp.html>. Acesso em Jul. 2014.

<sup>77</sup> Disponível em: <http://renegadecinema.com/20283/the-criterion-corner-the-seventh-seal-spine-11>. Acesso em Jul. 2014.

do sargento inglês Philip Astley construiu um anfiteatro a céu aberto. Pela manhã, ofertava aulas de hipismo e à tarde, espetáculos equestres. Nessa época, em Londres, apresentavam-se também outras companhias equestres, tais quais: Hayam, Jacob Bates e Price. Contudo, nenhuma foi tão brilhante quanto Astley. Num picadeiro de 13 metros de diâmetro, o sargento mesclou exercícios equestres com artistas de feira. Castro (2005:53) explica por que Philip Astley acabou por revolucionar o mundo dos espetáculos:

Os 13 metros são a medida ideal para que a força centrífuga ajude o cavaleiro a manter-se em pé sobre o cavalo e essa descoberta, que alguns atribuem à Astley, fez com que o espetáculo se passasse num círculo, o que proporcionou uma dinâmica toda especial para as cenas e trouxe de volta a milenar arena dos gregos e a tradicional roda das praças públicas.

A autora explora ainda as minúcias da estrutura do espetáculo de Astley, a qual permanece por mais de 400 anos nos espetáculos tradicionais de circo:

[...]Cavalos, cavaleiros, equilibristas, funâmbulos e acrobatas exibiam-se ao som do rufar de tambores, vestiam-se com uniformes militares, dólmas e dragonas e mantinham uma rígida disciplina comandada pelo mestre de pista. A apresentação começava e terminava com um desfile de todos os artistas e, durante a exibição de cada número, aqueles que não estavam se apresentando formavam uma barreira no fundo do picadeiro, em posição de sentido, sempre prontos a interferir para garantir a segurança dos colegas, dos cavalos e do público.

Em seu livro *O Circo no Brasil*, publicado em 1998, Antônio Torres aponta divergências a respeito do “quando” e “onde” começa a história do circo. Torres (1998) *apud* Ruiz (1987) no tocante a hipótese de que o remoto ancestral do artista de circo deve ter sido um troglodita que, num dia de caça farta, entrou na caverna e deu pulos de alegria e fez caretas, causando o riso geral. Possibilidade essa, também abordada por Alice Viveiros de Castro em *Elogio da Bobagem* (2005).

Uma das versões assinala que tudo pode ter começado com o primeiro homem a fazer uma brincadeira engraçada, ou palhaçada; outra, ressalta os registros de que o circo tem suas raízes nos hipódromos gregos e no grande Império egípcio, onde já havia a doma de animais. Torres (1998) expõe que no Coliseu de Roma eram apresentadas muitas excentricidades: Homens louros nórdicos, animais exóticos, engolidores de fogo, gladiadores etc. O famoso *Panis et Circenses*<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> Significa “Pão e Jogos circenses”, mais popularmente citada como Pão e Circo, política criada pelos antigos romanos para prover o alimento e diversão ao povo.

Os chineses afirmam que a China foi o palco do surgimento do circo, devido à sua arte acrobática antiquíssima, tanto quanto sua música, dança e teatro. Torres (1998) afirma que a acrobacia chinesa já existia na sociedade primitiva por meio de um torneio chamado “A batalha contra Chi-hu”.

Apesar de terem se desenvolvido em anfiteatros, os circos da antiguidade, durante muito tempo, deixaram de ser construídos, mas isto não levou ao desaparecimento da atividade circense. Torres (1998) *apud* Ruiz (1987) revela que, aos poucos, a vontade de divertir-se foi inventando, fazendo surgir em séculos de feiras populares, barracas exibindo fenômenos, habilidades incomuns, truques mágicos e malabarismo, entre outros números.

Torres (1998) e Castro (2005) separam o circo das artes circenses, pois, enquanto as artes circenses, como a dança e o canto, têm origem no sagrado, o circo moderno, com picadeiro, lonas, mastros, trapézios, desfiles, animais exóticos e suas jaulas, é a forma atual de antiquíssimos entretenimentos de diversos povos e culturas. Entretanto, o circo como espetáculo pago, com picadeiro onde se apresentam números de equilíbrio a cavalo e habilidades diversas, é muito recente. Foi criado pelo suboficial inglês e perito cavaleiro Philip Astley. Como Londres era bastante visitada, logo, seu espetáculo foi visto por pessoas de diversas partes do mundo, o que ocasionou-lhe fama na Europa e chegou aos ouvidos de Luís XV, que convidou-o para apresentar-se em Paris. Tamanho foi seu sucesso que, onze anos depois, inaugurava a filial francesa de seu circo.

Nos EUA, o circo possuía a tradição de exhibir coisas esdrúxulas: mulher barbada, a mulher de quatro pernas, o homem de três olhos, a mulher pé grande, o homem cachorro etc. Barnum, foi o dono de um desses circos, hábil marqueteiro, levava a trupe em um trem e ganhava muito dinheiro. Não havia lona, apenas apresentava as atrações de cidade em cidade.

No Brasil, a fase de ascensão foi no século XIX, momento em que os grandes circos estrangeiros surgiam, isso, de acordo aos ciclos econômicos, da cana-de-açúcar, do café e da borracha.

No ano de setecentos, no país, há registros de padres reclamando dos ciganos, que usavam estruturas similares as do circo de pau fincado. Para Torres (1998), eles vieram para a Colônia, expulsos da Europa. Como possuíam cavalos, e eram exímios domadores e cavaleiros, é possível afirmar que existia nas terras brasileiras arte circense, anterior até mesmo a de Philip Astley. O autor afirma que os padres colocavam a culpa nos ciganos e nos artistas, pela bagunça, bebedeira e exibições artísticas nas festas sacras:

[...]Bom, havia de tudo, até teatro de bonecos. Eles viajavam de cidade em cidade e faziam o que fizesse mais sucesso naquele lugar, em função do gosto da população local. Isso o circo tem até hoje. Há números que não fazem sucesso numa cidade e são tirados do programa. Para substituí-los, ressuscitam números velhos ou mandam vir artistas com outros números.

Numa das muitas referências históricas elencadas pelo autor, consta que, em 1818, um inglês desembarcou no Rio de Janeiro e se apresentou na alfandega como artista circense. Era malabarista e esgrimista e teria se exibido no Teatro João Caetano em um dia de festa artística. Outra data marcante é do ano de 1837, da chegada do primeiro elefante ao Brasil, para exibir-se no Circo Olímpico<sup>79</sup>.

No cinema moderno brasileiro, *O Circo* (1966) e *A Opinião Pública* (1967) marcaram a estreia de Arnaldo Jabor na direção de cinema, sendo o primeiro é uma referência à história do circense no Brasil. Os filmes feitos dentro da técnica do cinema verdade, documentários em som-direto, captavam a vida enquanto essa acontecia.

Em *O Circo*, Jabor acompanha um grupo de saltimbancos e sua caravana pelos subúrbios do Rio de Janeiro, mostrando a vida lírica desses atores em sua profissão milenar, retomando o já dito por Castro (2005) e Torres (1998), e abordado pelo filme *O Sétimo Selo* no cenário da Idade Média.

O circo no Brasil não deixou de ter atrações um tanto tropicalizadas. O palhaço brasileiro desenvolveu características próprias: falar muito, ao contrário do palhaço europeu oitocentista, que era mais mímico. Segundo Torres (1998, p. 31) o nosso palhaço sempre foi “[...] muito conquistador e malandro. Seresteiro, tocador de violão, adorava cantar canções de duplo sentido. O humor brasileiro é cheio de picardia, muito picante”.

O palhaço faz vezes de sacerdote às avessas, xamã, curandeiro, saltimbanco, bobo, sábio, anão deformado, mágico, charlatão, bufão, clown... Independente da alcunha ou da forma que se apresente essa figura, as raízes da performance bufona está nos artistas que se apresentavam em ruas e praças, nas festas do povo e nos palácios dos nobres, divertindo e surpreendendo a todos. Como afirma Townsen (1976):

Sem dúvida os clowns foram aparecendo e desaparecendo desde o início dos tempos, e sua tradicional tirada "ó nós aqui outra vez!" evoca a chegada de todo um universo de clowns. Este mundo é tão diversificado como a própria vida, já que o herói da nossa história pode ser encontrado em um número surpreendente de disfarces, das aulas de clown aos bobos da corte; do encantador do povoado indiano ao cheyenne "contrary"; no teatro, no rodeio, e no circo. São todos clowns, e, no entanto, as diferenças entre eles são tão

<sup>79</sup> Residia perto da rua do Lavradio, no Rio de Janeiro, onde já existia um local conhecido como circo.

completamente fascinantes quanto as suas similaridades.” (Towsen: 1976: 04).

E destaca ainda Fo: “O ofício do clown é formado por um conjunto de bagagens e de filões de origem muitas vezes contraditória. É um ofício afim do jogral e do mimo greco-romano, para o qual concorrem os mesmos meios de expressão: voz, gestualidade acrobática, música, canto, acrescido de prestidigitação, além de uma certa prática e familiaridade com animais – ferozes, inclusive” (1999, p. 303-304).

Segundo Backos (2016), as raízes documentadas do ilusionismo, da figura alegórica do palhaço/bobo/mágico, atualmente, advém de *Os Contos do Papiro Westcar* (1700 av. J-C.), um texto egípcio antigo composto de cinco histórias relatando milagres feitos por sacerdotes e magos na corte real do faraó, e parece ser o escrito mágico mais antigo que sobreviveu do Império Médio egípcio, sob o reinado do faraó Quéops (IV dinastia). Descoberto entre 1823 e 1824, pelo aventureiro britânico Henry Westcar em viagem pelo Egito, o papiro é normalmente traduzido em inglês como *Rei Quéops e os Mágicos* ou *O Conto da Corte do Rei Quéops*. Já em alemão, idioma para o qual o texto do documento foi originalmente traduzido, é *Os Contos do Papiro Westcar*.

O material em questão consiste em doze colunas escritas em texto hierático<sup>80</sup>, tem sido estabelecido como sendo do Período Hicsos<sup>81</sup> e está escrito em egípcio médio clássico. O documento tem sido utilizado por historiadores como um recurso literário para a reconstrução da história da IV dinastia. Atualmente, o texto se encontra no *Museu Egípcio de Berlim*.

A primeira história do papiro é contada por um filho, desconhecido no texto, de Quéops, possivelmente Djedefré; devido a deterioração do documento, sabe-se apenas o final da narrativa, na qual o faraó ordena presentes abençoados ao rei Djoser. O texto parece relatar um milagre realizado pelo sacerdote-leitor no reinado do rei Djoser, provavelmente o próprio Imhotep.

A segunda história é contada por Quéfren e situada durante o reinado de um dos predecessores de Quéops. O chefe dos sacerdotes-leitores do rei Sanakht, Ubaoner, toma ciência de que sua esposa o está traindo com um cidadão de Mênfis e, então, modela um

<sup>80</sup> O hierático é a escrita sacerdotal, utilizada relativa às coisas sacerdotais, sagradas ou religiosas. Na arte, é um estilo que segue parâmetros religiosos do tema com acentuada majestade e rigidez. Na literatura, é a escrita de difícil compreensão destinada ao leitor iniciado ou da classe sacerdotal.

<sup>81</sup> Estendeu-se de 1780 a.C. a 1570 a.C., caracterizando-se pela invasão dos povos pastores de origem semita, os Hicsos. O êxito desse povo se deu ao uso de elementos militares que os egípcios não conheciam, tais como a cavalaria e carros de combate. Em 1570 a.C. os egípcios, liderados por Amósis, iniciaram a sua fase de expansão, conhecida como Império Novo de 1570 a.C. a 1070 a. C.

crocodilo em cera. Ao saber que os amantes estão se encontrando, conjura um feitiço para que a estatueta ganhe vida ao entrar em contato com a água e ordena ao caseiro para que a jogue no córrego por onde seu rival entra. Ao pegar o amante da esposa do chefe dos sacerdotes-leitores, o crocodilo o leva até o fundo do lado e o segura lá por sete dias enquanto o chefe-leitor entretém o faraó. Quando o chefe dos sacerdotes-leitores conta a história ao rei Sanakht, e chama o crocodilo novamente, o rei ordena que o animal devore a presa e, em seguida, chama a esposa adúltera, que é incendiada e jogada no rio.

A terceira história é contada por Baufre e é definida durante o reinado de seu avô, Seneferu. O rei, entediado, chama o seu chefe dos sacerdotes-leitores, Djadjaemankh, e o aconselha a reunir vinte jovens e usá-las para velejar em torno do lago do palácio. Seneferu ordena que sejam feitos vinte belos remos e dá as redes às mulheres a fim de que essas as enrolem à que medida que velejam. Contudo, uma das meninas perde um amuleto e, até que esse seja devolvido a ela, nenhuma das meninas poderá remar. O rei lamenta a decisão da moça e o chefe-leitor separa as águas para recuperar o amuleto, fechando-as em seguida.

[...]

Então o chefe dos sacerdotes-leitores Djadjaemankh recitou suas palavras mágicas e colocou um dos lados das águas do lago em cima do outro, achando o pingente caído sobre um caco (de cerâmica). Ele desceu até o fundo do lago, recuperou o pingente e entregou à sua dona. Agora, a água que tinha doze côvados[6] de profundidade na parte mais profunda do lago, uma vez duplicada, media vinte e quatro côvados[7]. Ele recitou seus encantamentos e recolocou as águas do lago de volta em seu lugar. Sua Majestade ficou muito feliz e passou o dia festejando com todo o palácio (Vida, Prosperidade, Saúde). Ao final do dia, o faraó recompensou Djadjaemankh com todas as coisas boas (pelo grande feito) (FACURI, 2012)<sup>82</sup>.

A quarta história é contada por Hordjedef e diz respeito a um milagre que ocorreu no próprio reinado de Quéops. Um cidadão chamado Djedi, aparentemente capaz de recolocar a cabeça cortada de um animal, domar leões selvagens e saber o número exato de quartos secretos no santuário de Tot, deixa o faraó Quéops intrigado. Esse envia seu filho a fazer um convite a este sábio homem à corte. Ao chegar, ele ordena um ganso, uma ave aquática indefinida e um touro decapitado. Djedi religa as cabeças e, o faraó, então, questiona seu conhecimento sobre o santuário de Tot: o homem responde que na verdade não sabe o número de quartos, mas sabe onde eles estão. Quando o faraó pergunta a localização deles e como o cidadão sabe de tal informação, Djedi responde que aquele que pode lhe dar acesso ao local não é ele, mas o

---

<sup>82</sup> <http://www.revistacisma.com/post/65939691570/tradu%C3%A7%C3%A3o-da-semana-os-contos-do-papiro-westcar>

primeiro dos três futuros reis no ventre da rainha Reddjedet. A quarta história é uma profecia detalhando os primórdios da V dinastia, começando por Userkaf.

[...]

- Existe uma urna de sílex em uma câmara chamada Sipti[19] em Heliópolis. A resposta está na urna, respondeu Djedi.

- Então a traga para mim! Ordenou Khufu.

- Ó, rei Vida, Prosperidade, Saúde, meu senhor, não será eu quem poderá trazê-la.

- Então quem poderá?

- Será o mais velho dos três filhos que estão no ventre de Reddjedet que a trará.

- Mas eu quero a resposta! Diga-me, quem é esta Reddjedet?

- Ela é esposa de um sacerdote-*wab*[20] de Rê, senhor de Sakhbu[21], e está grávida de três filhos de Rê, senhor de Sakhbu. A respeito deles foi dito que reinarão por todas essas terras e o primogênito dentre eles será o Maior dos Profetas em Heliópolis (FACURI, 2012)<sup>83</sup>.

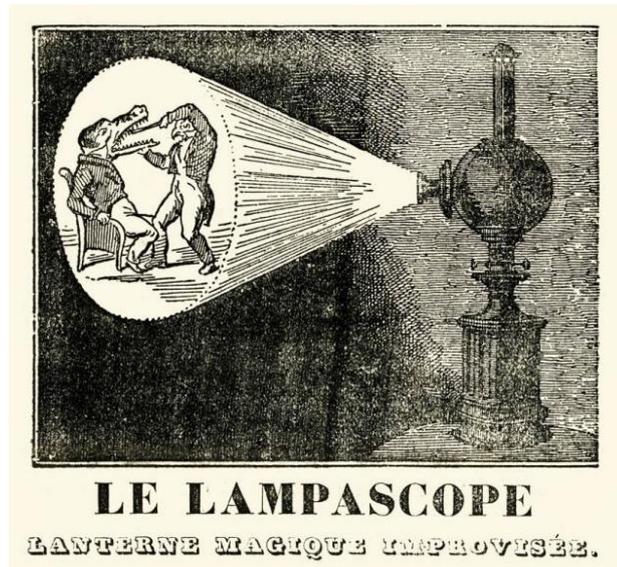
A última história rompe com a estrutura até então e foca em Reddjedet, que dá à luz a trigêmeos. No dia do nascimento desses, Rá ordena a Ísis, Néftis, Meskhenet, Heket e Khnum a ajudá-lo. Todos se disfarçam de músicos e se apressam à casa de Rededjet para auxiliá-la com o difícil parto. As três crianças nascem fortes, saudáveis, cobertas de ouro e usando cocares de lápis-lazúli. A serva de Reddjedet, mais tarde, em uma discussão com a patroa, é surrada e foge, jurando contar ao rei Quéops o acontecido. Mas, no caminho, encontra o irmão e relata toda a história. Desgostoso, também a surra e ordena que corra na margem do rio, onde é capturada por um crocodilo. O irmão, então, vai ver Reddjedet e chora pela perda da irmã. Começa a contar o acontecido e, neste ponto, o papiro termina.

A partir destas associações percebemos que modernamente o circo, a palhaçaria e a prestidigitação, tem tenra idade e é latente no imaginário popular o Cinema, logo do seu aparecimento em meados de 1895, mesclou-se a outras formas culturais (espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, as revistas ilustradas etc), e também carecia de um código próprio. As invenções projeções narradas nos filmes modernos eram exibidas nos círculos científicos, palestras ilustradas e exposições universais ou misturadas a atrações populares

---

<sup>83</sup> Ibidem.

circenses e espetáculos de variedades. Na tradição das projeções de lanterna mágica (os filmes são uma continuação dessa tradição), um apresentador expunha ao público imagens coloridas projetadas em uma tela, por meio do foco de luz gerado pela chama de querosene, aliado a efeitos sonoros. Nas placas de lanterna mágica, as engrenagens permitiam o movimento das imagens projetadas, e o uso de mais de um foco de luz, com a manipulação devida, permitia o apagar e o surgir de imagens ou mesmo uma fusão delas.



*Figura 7: A Lampascope é uma lanterna mágica sem claridade fixa que se coloca sobre uma lâmpada a óleo ou a petróleo. Fonte: Histoire des Projections Lumineuses<sup>84</sup>*

Segundo Costa (2006, p. 18), o cinema tem sua origem também em “práticas de representação visual pictórica, tais como os panoramas e os dioramas, bem como nos “brinquedos ópticos” do século XIX, como o taumatrópio (1825), o fenaquistiscópio (1832) e o zootrópio (1833)” e condições específicas da época propiciaram o seu surgimento sem que houvesse um “descobridor”:

Uma conjunção de circunstâncias técnicas aconteceu quando, no final do século XIX, vários inventores passaram a mostrar os resultados de suas pesquisas na busca da projeção de imagens em movimento: o aperfeiçoamento nas técnicas fotográficas, a invenção do celulóide (o primeiro suporte fotográfico flexível, que permitia a passagem por câmeras e projetores) e a aplicação de técnicas de maior precisão na construção dos aparatos de projeção” (COSTA, 2006, p. 18).

<sup>84</sup> Disponível em: <http://diaprojection.unblog.fr/2011/03/18/lanterne-magique-lampascope/>

Ainda assim, a invenção do cinema está associada ao registro do quinetoscópio por Thomas A. Edison em 28 de dezembro de 1895, e à famosa demonstração do cinematógrafo dos irmãos Louis e Auguste Lumière em Paris.

Thomas Edison, em 1889, após ter visto a câmera de Étienne-Jules Marey em Paris, encarregou uma equipe de técnicos de construir máquinas que produzissem e apresentassem fotografias em movimento (*motion pictures*). Em 1891, o quinetógrafo e o quinetoscópio estavam prontos para ser patenteados:

O quinetoscópio possuía um visor individual através do qual se podia assistir, mediante a inserção de uma moeda, à exibição de uma pequena tira de filme em *looping*, na qual apareciam imagens em movimento de números cômicos, animais amestrados e bailarinas. O quinetógrafo era a câmera que fazia esses filmetes. O primeiro salão de quinetoscópios, com dez máquinas, cada uma delas mostrando um filme diferente, iniciou suas atividades em abril de 1894 em Nova York (COSTA, 2006, p. 17-8).

Em 1 de novembro de 1895, dois meses antes da exposição do cinematógrafo pelos Lumière, no *Grand Café*, os irmãos Max e Emil Skladanowsky exibiram por 15 minutos o seu bioscópio, um sistema de projeção de filmes em um *vaudeville* em Berlim.

Apesar dos irmãos Auguste e Louis Lumière não terem sido os primeiros, foram ao mais afamados, pois eram negociantes experientes que souberam popularizar seu invento mundialmente e tornar o cinema uma atividade lucrativa por meio da venda de câmeras e filmes. O *design* mais leve e funcional do cinematógrafo também contribuiu para a notoriedade do aparelho. Esse possuía um mecanismo de alimentação intermitente, como o das máquinas de costura, e captava as imagens em 16 quadros por segundo, padrão por épocas, enquanto, o de Edison, 46 quadros por segundo.

O *Grand Café*, local de exibição da invenção dos irmãos, foi determinante para o desenvolvimento do cinema nos primeiros anos. Os cafés, com o ambiente favorável ao relaxamento, à camaradagem e ao acesso a manifestações artísticas e culturais — tendo como versão norte-americana o teatro de variedades, os *vaudevilles* — eram formas de diversão de boa parcela da classe média.

Para Costa (2006, p. 19), os primeiros filmes possuíam características que se adequavam facilmente aos teatros de variedades:

Os primeiros filmes tinham herdado a característica de serem atrações autônomas, que se encaixavam facilmente nas mais diferentes programações desses teatros de variedades. Eram em sua ampla maioria compostos por uma única tomada e pouco integrados a uma eventual cadeia narrativa. Os irmãos Lumière ofereciam um esquema de *marketing* muito interessante para os vaudevilles, seu alvo predileto no mercado. Eles forneciam os projetores, o suprimento de filmes e os operadores das máquinas, e se encaixavam nas programações locais (COSTA, 2006, p. 19).

As características técnicas do cinematógrafo também contribuíram para o sucesso da invenção:

Mas parte do sucesso do cinematógrafo Lumière deve-se a suas características técnicas. O vitascópio pesava cerca de 500 quilos e precisava de eletricidade para funcionar, já a máquina dos Lumière podia funcionar como câmera ou projetor, e ainda fazer cópias a partir dos negativos. Além disso seu mecanismo não utilizava luz elétrica e era acionado por manivela. Por seu pouco peso, o cinematógrafo podia ser transportado facilmente e assim filmar assuntos mais interessantes que os de estúdio, encontrados nas paisagens urbanas e rurais, ao ar livre ou em locais de acesso complicado. Além disso, os operadores do cinematógrafo Lumière atuavam também como cinegrafistas e multiplicavam as imagens de vários lugares do mundo para fazê-las figurar em seus catálogos (COSTA, 2006, p. 19).

No entanto, nos EUA, Edison conseguiu enfraquecer a influência dos franceses e aperfeiçoar outro projetor, o *projecting kinoscope*. Mas ainda lidava com o padrão de exibição que sobreviveria até a década seguinte: a versatilidade do fornecimento de um ato completo aos vaudevilles, com projetor, filmes e operador em um esquema pré-industrial. A dependência dos teatros de variedade aos serviços fornecidos pelos Lumière e pelas produtoras *Biograph* e *Vitagraph* levou, temporariamente, ao adiamento do cinema americano no tocante ao desenvolvimento dos próprios caminhos de exibição e da aquisição de uma autonomia industrial, pois a estrutura dos vaudevilles não exigia “uma divisão da indústria entre as unidades de produção, distribuição e exibição. Essas funções recaíam sobre o operador, que era quem, “com seu projetor, tornava-se um número autônomo de vaudeville” (Allen, 1983, p. 149-152 *apud* COSTA, 2006, p. 20).

A *Biograph* e a *Vitagraph* eram os dois maiores concorrentes de Edison nos primeiros anos. Enquanto, na França, os irmãos Lumière disputavam com a produtora do mágico e encenador Georges Méliès e a *Companhia Pathé*. A *Star Film*, pertencente a Méliès, produziu centenas de filmes entre 1896 e 1912, contudo, passou a perder público e faliu quando o cinema encontrou uma forma própria de narrar. Então, a *Companhia Pathé* comprou as patentes dos Lumière e a *Star Film*, dominando o mercado cinematográfico até a Primeira Guerra Mundial.

Debruçando-se sobre o cinema dos primeiros vinte anos, Souza (2006, p. 21) aborda que, durante muito tempo, o primeiro cinema foi tido como pouco interessante para a historiografia cinematográfica. De acordo com a autora, para muitos historiadores, nesse período, o cinema se encontrava em um estágio preliminar de linguagem por estar mesclado a outras formas de cultura, ainda assim, aos poucos, superara as limitações iniciais e se transformara em arte:

Os filmes teriam aos poucos superado suas limitações iniciais e se transformado em arte ao encontrar os princípios específicos de sua linguagem, ligados ao manejo da montagem como elemento fundamental da narrativa. Historiadores como Georges Sadoul, Lewis Jacobs e Jean Mitry, apesar da elevada erudição e do detalhamento de suas análises, privilegiaram esse ponto de vista evolutivo, entendendo os trabalhos dos "pioneiros" do cinema como experimentações que os levariam aos "verdadeiros" princípios da linguagem cinematográfica (SOUZA, 2006, p. 21).

Ao falar sobre o “cinema-olho”, essa primeira tentativa de cinema verdade — que depois deu no *cinema vérité*, das décadas de 50 e 60 — Fernando Coni Campos afirma que esse tipo de cinema esbarrou na contradição fundamental, que é a multiplicidade de pontos de vista, a seleção de partes do corpo, do rosto, já que a grande coisa do cinema é o *close*, o detalhe, a imagem que avança. O cineasta diz que no cinema dos irmãos Lumière isso já aparece, e que é curioso, pois nos primeiros filmes eles se limitavam a flagrar o fato, o acontecimento, mas “quando eles faziam isso, uma locomotiva que avançava em direção à câmera, para o público que estava assistindo à projeção, avançava em direção a ele e provocava um sentimento de terror, um sentimento dramático, não uma pura constatação da realidade” (CAMPOS, 2002, p. 29). Quanto a outra “verdade do cinema”, como coloca Campos, está no mágico, no cinema de Méliès, que “parte francamente para essa descoberta de que cinema é sonho, de que cinema é uma linguagem onírica”<sup>85</sup>.

Com relação à chegada do cinema ao Brasil, Ferreira Leite (2005), em *A Formação do Cinema no Brasil*, diz que a historiografia do cinema brasileiro é povoada por mitos — narrativas que apresentam uma solução imaginária para as tensões, conflitos e contradições que não estão equacionados de forma clara e satisfatória no plano realmente vivido. Citando Gomes e Viany, o autor aborda que o mito fundador do cinema brasileiro começa com a primeira

---

<sup>85</sup> Ibid., p. 29

filmagem realizada no país, atribuída à Afonso Segreto<sup>86</sup>, quando, a bordo do navio *Brésil*, em 19 de junho de 1898, ele filmou a entrada da Baía de Guanabara.

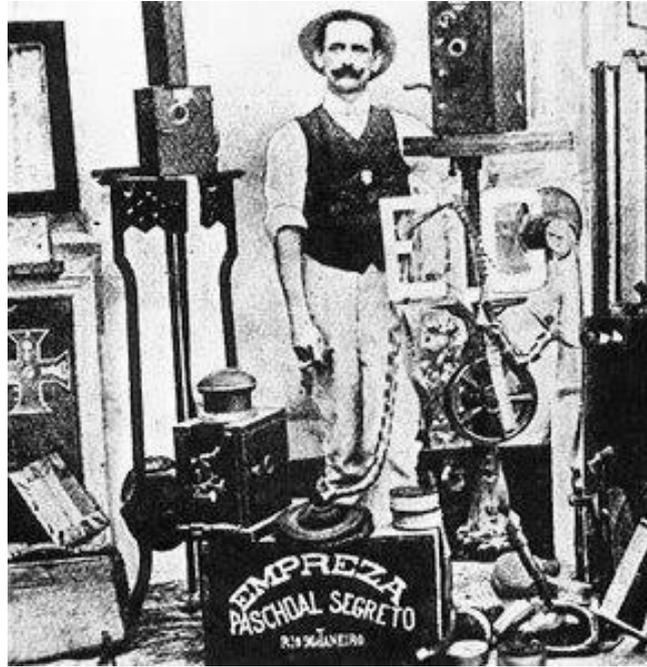


Figura 8: Afonso Segreto na empresa que fundou com o irmão, Paschoal. FONTE: História do Cinema Brasileiro<sup>87</sup>

De acordo com Simis (2015), em *Estado e Cinema no Brasil*, o país ficou a par das potencialidades do cinema já em 1896 — praticamente meio ano após os irmãos Lumière inventarem e patentarem o cinematógrafo — com a chegada ao Rio de Janeiro de um aparelho chamado *omniographo*<sup>88</sup>. E que esse logo “[...]despertou o interesse do público pelas imagens variadas que projetava sobre uma tela, como *Dança do ventre*, cenas de um trecho de bulevar parisiense, a chegada de um trem, um acrobata e o *Banho de Yvette* (SIMIS, 2015, p. 19). Segundo a autora, pouco tempo depois produzíamos os primeiros filmes nacionais, e o

<sup>86</sup> Alfonso Segreto (Afonso Segreto) é um diretor de fotografia nascido em *San Martino de Cileno*, na Itália, em 1875. Em 1897, chega ao Brasil acompanhado de seu irmão, Paschoal, com imagens de vistas cinematográficas da Itália, que exibiu no Salão de Paris, no Rio de Janeiro. Em 19 de junho de 1898, a bordo do navio francês *Brésil*, em retorno de uma viagem à Europa, onde fora comprar equipamentos de filmagens e novos filmes, registra tomadas das fortalezas e de navios de guerra na Baía da Guanabara. Por isso, é considerado o primeiro cinegrafista e diretor de cinema do Brasil. Filmou até 1900, captando imagens de flagrantes históricos, políticos e paisagísticos, quando estranhamente sumiu do noticiário, seu nome volta a aparecer em 1908. Ensinou a arte de filmar, os rudimentos da técnica cinematográfica. Mudou-se para São Paulo e lá montou um ateliê fotográfico, depois, retornou à Itália, vindo a falecer anonimamente, algum tempo depois.

<sup>87</sup> <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/afonso-segreto/>

<sup>88</sup> Em nota de rodapé, a autora posiciona a data como sendo 8 de julho de 1896, à rua do Ouvidor, n. 57, a realização da primeira exibição de cinema no Brasil, e talvez da América Latina. Citando Ferreira, P. R., autor de “Do kinetoscópio ao omniographo”, Simis (2015) diz que provavelmente o omniographo era um aparelho inventado ou adaptado em Buenos Aires por Federico Figner, um checoslovaco que já havia exibido, em diversos estados brasileiros desde o fonógrafo até o kinetoscópio.

pioneirismo da produção não pertenceria às imagens da baía de Guanabara obtidas em 1898 por Afonso Segreto quando regressava da França com um aparelho Lumière, mas que os primeiros filmes realizados no Brasil já datavam de 1897, como *Maxixe*, de Vitor de Maio<sup>89</sup>.

Sobre as pesquisas que apontam um ou outro italiano como pioneiro da exibição cinematográfica brasileira, o crítico de cinema, Carlos Augusto Brandão<sup>90</sup>, afirma que — após frisar o nome de Vittorio de Maio — de uma forma ou de outra, os primeiros passos no cinema foram dados por italianos de origem e brasileiros de adoção. No entanto, no tocante às ponderações em torno da historiografia do cinema nacional, essas foram impulsionadas pelas reflexões de Jean-Claude Bernardet, crítico e roteirista cinematográfico, que contribuiu para o avanço dos estudos teóricos e metodológicos sobre o cinema nacional ao levantar o debate sobre a escolha da filmagem, em detrimento do filme, como mito fundador do cinema brasileiro.

Distanciando-se de Paulo Emílio e Alex Vianny no que diz respeito às origens do cinema nacional, Bernardet *apud* Leite (2005) também chama a atenção para a necessidade da distinção entre cinema e filme, uma vez que o cinema nacional é visto como indústria e o filme como produto. Portanto, como pensar nas bases do cinema nacional levando em consideração como o marco de nossa produção uma filmagem feita por um imigrante?

O cinema brasileiro das duas primeiras décadas foi marcado pela disputa com os filmes estrangeiros, especialmente os norte-americanos, assim como pela tentativa de construir e consolidar uma identidade nacional, e somente sobreviveu pelo que Leite (2005) chama de “método de cavação”. Conhecida como a *Bela Época do Cinema Brasileiro*, a tríade produção-exibição-público do período de 1907-1911 teve início e sucesso nesse período, segundo Paulo Emílio, em *Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966*, graças à utilização, em março de 1907, da energia produzida pela usina do Ribeirão das Lages; nos dez primeiros anos de cinema no Brasil, as salas fixas de projeção ainda são escassas e praticamente limitadas ao Rio de Janeiro e à São Paulo, mas com o avanço em matéria de produção elétrica, em poucos meses são instaladas inúmeras salas de exibição, o que obviamente influi na produção de filmes brasileiros.

Os cineastas produziam filmes institucionais e cinejornais, revertendo o lucro obtido com estes projetos para as próprias produções. A esse respeito, Leite (2005) destaca:

---

<sup>89</sup> A autora grifa **Vittorio di Maio** como **Vitor de Maio**, possivelmente, buscando uma tradução mais próxima na língua portuguesa do nome italiano.

<sup>90</sup> <http://salasdecinemadesp.blogspot.com.br/2011/06/imigrantes-italianos-pioneiros-na.html>

Tanto os documentos como os cinejornais passaram a funcionar como um nicho de mercado capaz de manter a continuidade da produção cinematográfica no país, já que as produções ficcionais tinham sido pela ação de fatores internos e externos, em grande medida destroçados pela concorrência dos filmes estrangeiros, em especial dos norte-americanos. (LEITE, 2005, p. 32).

Bernardet *apud* Simis (2015) explica mais detalhadamente como se desenvolveu essa produção de documentários e de cinejornais:

Os europeus e os norte-americanos enchiam o Brasil de filmes de ficção, pois a indústria vinha se desenvolvendo exclusivamente em função do filme de enredo. Aos produtores que atingiam os mercados internacionais, porém, não interessavam assuntos de alcance, digamos, municipal. Criou-se assim uma área livre, fora da concorrência dos produtores estrangeiros. Desenvolveu-se uma produção de documentários — ou “naturais” como chamados na época — e de cinejornais. Um levantamento de exibição cinematográfica em São Paulo até 1935 indica que nada menos de cinquenta e um jornais cinematográficos brasileiros apareceram nas telas paulistas nesse período. A maioria tem vida curta, outros não, como o *Rossi Atualidades* que vai quase sem interrupção de 1921 a 1931 (BERNARDET, 1979, *apud* SIMIS, 2015, p. 74).

E salienta a importância desse tipo de produção para a manutenção do cinema brasileiro no período em questão: “Indiscutivelmente, o que sustenta a produção brasileira nas primeiras décadas do século são estes filmes, não os de ficção. São eles que asseguram um mínimo de regularidade ao trabalho dos produtores, permitem que se sustente um certo equipamento, laboratórios, etc” (BERNARDET, 1979, *apud* SIMIS, 2015, p. 74).

Ainda na linha de Leite (2005) e Bernardet (1979), Xavier (1978) argumenta, no tocante ao cinema brasileiro de 1898 a 1911:

Nos primeiros anos (de 1898 a 1911, aproximadamente), na denominada *belle-époque* do cinema brasileiro, encontramos características especiais que nunca se repetiram. Num estágio mais artesanal da produção cinematográfica em escala mundial, e mesmo num primeiro período de desenvolvimento da indústria de exportação, o mercado internacional não havia ainda adquirido o grau de organização e monopolização próprios aos anos posteriores à guerra mundial. Nos países como o Brasil, houve oportunidade para uma presença maior da produção local, que representava boa parcela dos filmes exibidos. Em alguns casos, a vinculação produtor/exibidor garantia lugar para os filmes brasileiros e, em outros, a deficiência do suprimento estrangeiro dava lugar para o artesanato nacional. Neste período, há uma produção de fitas que, além de numerosas para os padrões nacionais, consegue comunicar-se com o público de forma regular, estabelecendo uma dinâmica que não é mero apêndice do consumo do produto importado (XAVIER, 1978, p. 120-121).

Para além da relevância dos filmes institucionais e dos cinejornais para as produções do cinema brasileiro da década de 20, estão os Ciclos Regionais, majoritariamente concentrados em determinadas cidades do país, ficando em destaque o Ciclo de Cataguases e a produção de

Humberto Mauro, considerado pela crítica (e como abordamos posteriormente, pelo próprio Fernando Coni Campos) o principal diretor do cinema nacional até a década de 60, quando surgiram as produções de Glauber Rocha.

Além do ciclo mineiro, destacou-se, também, o de Recife, considerado o mais duradouro devido do envolvimento de um grupo maior de profissionais. Os Ciclos Regionais se extinguiram pois os seus filmes não obtinham o retorno de bilheteria necessário para o financiamento das produções de alto custo, já que no país ainda não ocorrera à época a transposição do cinema mudo para o sonoro, o que acabou por afastar o público que preferia o cinema norte-americano sonoro, fortemente estabelecido no Brasil.

O enraizamento do cinema norte-americano se deu pela concepção popular de que o bom cinema era o industrial, moderno e bem equipado. Nesse contexto, Adhemar Gonzaga, crítico cinematográfico carioca, desencadeou o debate sobre o cinema nacional, apontando como solução para sua sobrevivência, a intervenção estatal por meio da implementação de uma lei que obrigasse os proprietários das salas de cinemas a exibirem filmes brasileiros.

As ideias de Adhemar Gonzaga tomaram forma no início dos anos 30 com a fundação da produtora Cinédia, que tinha por objetivo a promoção da atualização técnica e estética do cinema nacional:

Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, entre 1924 e 1930, coordenaram a primeira campanha em defesa do cinema brasileiro através de colunas veiculadas nas revistas *Para Todos*, *Selecta* e *Cinearte*. Nesta campanha, entre outras questões, os dois críticos buscaram compreender quais as razões do atraso da produção e quais as soluções possíveis que permitiriam a sua industrialização. Acompanhando e discutindo intensamente a produção brasileira daquele momento, eles compreenderam que muitas vezes os filmes não conseguiam chegar às salas, pois os exibidores, devido à sua aliança comercial com os distribuidores estrangeiros, tinham grande resistência em passar o produto nacional. Como solução para esse impasse, os críticos cariocas propuseram uma lei que obrigasse os cinemas a exibirem filmes nacionais. Mas a influência ideológica da dupla não se restringiu a isso. Propuseram ainda: a concentração de esforços em torno da realização de "posados", a criação de uma distribuidora única de "posados" nacionais; a isenção da taxa alfandegária cobrada pelo governo na importação de filme virgem, pois esta taxa era vista como um dos maiores fatores de atrasamento no desenvolvimento de uma possível indústria cinematográfica brasileira; um modelo de industrialização calcado, sobretudo, em Hollywood, ou seja, com o esquema de produção baseado no estúdio e na política do star system; e um modelo artístico fortemente inspirado pelo cinema americano dos anos 20<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/92-a-questao-da-industria-cinematografica-brasileira-na-primeira-metade-do-seculo>

Ao mesmo tempo surgiu a Vita Filmes, pertencente a atriz Carmen Santos, com a proposta de produzir filmes brasileiros de qualidade. Em 1933, a Cinédia produziu seu primeiro filme (*Canga Bruta*, dirigido por Humberto Mauro), mas a reação negativa dos críticos e a ausência de público transformou o filme no primeiro insucesso da produtora. No início da década de 40, a Segunda Guerra Mundial motivou uma crise de importações e encareceu as películas virgens, assim como as produções, o que levou Adhemar Gonzaga a abdicar da Cinédia e alugá-la a uma produtora norte-americana, a RKO.

Em 1941, uma nova tentativa de criar uma indústria cinematográfica ocorreu com a criação da produtora Atlântida, do produtor e diretor Moacyr Fenelon, do diretor José Carlos Bule, do roteirista Alinor Azevedo e do fotógrafo Edgar Brasil. A proposta inicial da nova produtora se equiparava a de Adhemar Gonzaga (na qualidade técnica e estética), com o adendo de que a Atlântida estava empenhada em manter a continuidade da produção de filmes.

Em 1943, a produtora lançou *Moleque Tião*, tendo por roteiro a adaptação da vida de Grande Otelo, revelando como principais características da produtora o roteiro simples, a rápida produção e o baixo orçamento. Com a boa recepção do público pelo longa-metragem, a produtora passou a investir em filmes para serem exibidos ao longo do ano, o que contribuiu para manter a continuidade das produções, contudo, a marca principal da Atlântida foram as chanchadas, filme carnavalesco que parodiava sucessos de Hollywood. *Tristezas não pagam dívidas* (1944), destacou Oscarito e Grande Otelo como os dois maiores ícones da chanchada, tamanha a empatia gerada por esses atores nos espectadores. Já a crítica, julgava a chanchada como desprovida de técnica, sendo banal e superficial em base de roteiro.

As rápidas mudanças que ocorriam no país e na sociedade nos anos 50, a industrialização acelerada e a rápida urbanização, contribuíram para deixar as chanchadas anacrônicas, o culminou na queda da Atlântica em detrimento da ascensão da televisão. O espectador passou a telespectador; formaram-se as primeiras emissoras (a saber: Tupi, Record, Excelsior e Globo), levando muitos artistas do cinema e do rádio a migrarem para a TV. Tal migração ocorreu nos anos 70 e contribuiu para a extinção da chanchada, devido a lacuna que a televisão abriu no elenco do cinema nacional.

Entre 1949 e 1954 surgia a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, de Francisco Matarazzo Sobrinho e Franco Zampari, cuja a proposta era criar uma companhia moderna, que produzisse filmes nacionais, mas com qualidade norte-americana e europeia. A Vera Cruz se contrapunha Atlântida ao produzir um cinema marcado pela técnica e baseado em dramas

burgueses, enquanto a Atlântida desenvolvia argumentos pautados em temas populares, tais quais: o futebol, o samba e as favelas. O declínio da Vera Cruz no final dos anos 50 ocorreu pela inviabilidade da manutenção de um sistema de produção cinematográfica baseado no modelo industrial. Na segunda metade dos anos 50, redefinições e novas alternativas inauguraram um período de grandes discussões sobre as produções nacionais e lançaram a estrutura do movimento do final da década: o Cinema Novo.

As narrativas cinemanovistas traziam temáticas repletas dos dilemas e das incertezas do país, buscando um cinema autêntico e genuinamente nacional, dotado da capacidade de explorar as latências sociais e econômicas do Brasil. Foi no Neo-Realismo italiano e na Nouvelle Vague francesa que os jovens cinéfilos encontraram os argumentos necessários para colocar fim no modelo de produção dos grandes estúdios, que até então vigorava no país, e propagarem o “cinema de autor”. Na Europa, o fascismo italiano e a Segunda Guerra Mundial foram o pano de fundo das produções neo-realistas; no Brasil, a redefinição do papel do Estado, cheio de influências nacionalistas de Getúlio Vargas e do modelo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. Sobre isso, Leite (2005) comenta:

A revolução contida nas produções italianas chegou ao Brasil num contexto de redefinições e redundou na elaboração da proposta de um novo tipo de produção: artesanal, rápida, barata, feita por pequenas equipes, de preferência fora dos estúdios — a ideia de que o estúdio conduzia ao falseamento da realidade impunha-se cada vez mais — e de certo modo sem exageradas preocupações técnicas, uma vez que se procurava enfatizar a necessidade de maior atenção ao conteúdo dos filmes do que ao refinamento formal (LEITE, 2005, P. 93).

No tocante à influência social do Cinema Novo, o movimento foi relevante para a elite ou para parte dela, pois a classe elitista passou a encontrar no cinema uma força cultural que exprimia as suas inquietações políticas, estéticas e antropológicas. Glauber Rocha (principal representante do movimento e cuja as produções influenciaram significativamente uma nova geração de cineastas), em *revisão crítica do cinema brasileiro*, no tópico *origens de um cinema novo*, retoma seu escrito de 6 de agosto de 1960, no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, sobre o gênero documentário brasileiro, ressaltando o aparecimento dos filmes *Arraial do Cabo* e *Aruanda*, concluindo que, o primeiro, possuía uma modernidade inventiva em progresso, uma autenticidade dos criadores que esqueceram os mestres.

Para Rocha (2003 [1960], p. 125-6), provinha desta independência cultural o nascimento do filme brasileiro, não devido a existência de temas nacionais, que poderiam ser vistos por teóricos do nacionalismo como a repetição de fórmulas desde o passado indianista de Gonçalves

Dias, mas a necessidade da arte brasileira se nacionalizar por meio de sua expressão. Quanto ao segundo filme, o crítico comenta que Linduarte Noronha e Rucker Vieira entram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme incompleto. Que *Aruanda* inaugura o documentário brasileiro em uma fase de travessia para o renascimento, apesar das politicagens na produção.

Segundo Rocha (2003), um dos quatro ou cinco grandes críticos europeus, o francês Louis Marcorelles, escreve em *La Gazette Litteraire*, após ter visitado a América do Sul, que os jovens cineastas brasileiros não possuem intelectualismo moroso, que é o afrontamento de uma ordem cruel, dura para os jovens e os pobres, onde esses querem tomar nas mãos os próprios destinos “o mundo vos pertence, câmera na mão” e a velha Europa parece muito distante, assim como seu cinema fechado sobre si mesmo, com suas estéreis discussões estetas (Marcorelles, 1962, *apud* ROCHA, 2003, p. 126).

Em seu artigo-manifesto de 12 de agosto de 1961, intitulado *Arraial, cinema novo e câmera na mão*, Rocha (2003 [1961], p. 128) afirma que o cinema novo está em marcha com a volta de Paulo César Saraceni, da Europa, após ano e meio trabalhando com jovens realizadores italianos, bem como tendo contato técnico e vivência com o moderno cinema europeu. Para o crítico, a descompostura intelectual do cinema brasileiro, sua falta de prestígio, abandono político e econômico, sua destinação “à demagogia, aventureirismo, teoria de algibeira, subitamente levanta a cabeça. O furo do Arraial do Cabo é mais importante do que as briguinhas, a euforia industrialista, o culto do ouro corrompido que virá com as co-produções [...]”.

O autor prossegue, ansiando por um crédito de confiança, e, que se caso não surgisse imediatamente a ajuda no tocante a elementos que existem e não precisam ser importados, os filmes seriam feitos “de câmera na mão, em 16 mm (se não houver 35), improvisando na rua, montando material já existente. Desde Caminhos, O Maquinista, Pátio, Um dia na rampa, estamos produzindo e, agora, já temos dois longas-metragens em realização. Os documentários continuarão[...]”. O crítico, então, comenta sobre *Couro de gato*, de Joaquim Pedro, vendido na Europa; sobre Carlos Diegues e David Neves terem realizado *Domingo*; Leon Hirszman e Marcos Farias e Miguel Borges pensarem em um longa-metragem em cinco episódios sobre favelas; Nelson estar em via de término de *Mandacaru vermelho* e planejando *Vidas secas*.

O autor transcreve ainda, no mesmo assunto de seu artigo-manifesto, um depoimento de Paulo Saraceni, diretor de *Arraial do Cabo* (documentário que trata das transformações sociais na vida de pescadores do vilarejo de Arraial do Cabo após a instalação no local da

Fábrica Nacional de Álcalis, no litoral do Rio de Janeiro), que possui co-direção e fotografia de Mario Carneiro.

No relato, Saraceni se refere ao que disse Gustavo Dahl<sup>92</sup> a jornalistas do mundo inteiro em Santa Margherita, em como os espectadores iam ao cinema não mais para se divertir, não mais para esquecer as mágoas, mas para ouvir a voz de um homem. O cineasta, então, afirma que é preciso não se esquecer de Jean Rouch, autor do cinema-verdade “sem qualquer artifício, cinema sem tripé, sem maquiagem, sem ambientes que não sejam os reais — Câmera na mão, baixo custo de produção, para mostrar o verdadeiro rosto e gesto do homem” (Saraceni, *apud* ROCHA, 2003 [1961], p. 129); que o artista existe, o artista cria. Esse, acusa os erros de seu tempo — o artista em seu espaço, em sua época. O que adianta enterrar-se em teorias formalistas de um cinema superado, quando o cinema é uma arte jovem feita pelos jovens para os jovens, sendo o Brasil um país jovem. Ainda de acordo à ótica do cineasta, o cinema é livre como a pintura, a música, a escultura, a arquitetura, a dança e a poesia; o movimento dos jovens, sendo a juventude citada como um problema não de idade, e sim de criação, está em nascimento também na Inglaterra, no cinema da Polônia e no movimento anticonformista soviético. Saraceni conclui o seu depoimento ao salientar a importância artística e sociológica do Festival de Santa Margherita, o qual é uma porta aberta para a cinematografia latino-americana, porta essa que possibilita a inserção, com sucesso, dos novos argentinos na Europa, bem como, é também por meio do Festival que os filmes, se forem bons, serão curados do complexo de inferioridade colonial.

Em *Revolução do Cinema Novo*, Rocha afirma que, no momento em que Dahl gritou em Santa Margherita que “nós não queremos saber de cinema. Queremos ouvir a voz do homem” (ROCHA, 1981, p. 17), ele havia definido o pensamento coletivo dos que não queriam ser Eisenstein, Rossellini, Bergman, Fellini, Ford, ninguém. Porém, possuíam um cinema que era novo como o de Alex Viany e o de Humberto Mauro, um cinema que era “novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa” e que se fazia uma questão de verdade e não de fotografismo, pois “para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um

---

<sup>92</sup> Cineasta, crítico e gestor público de cinema brasileiro, argentino naturalizado brasileiro. Em 1968, dirigiu seu primeiro longa “O Bravo Guerreiro”, que assim como “O Desafio”, de Saraceni, e “Terra em Transe”, de Rocha, formou a tríade política da segunda fase do Cinema Novo. De 1958 a 1975, intensificou-se como crítico e ensaísta, tornando-se um dos teóricos do movimento cinemanovista.

instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto”.

Para Rocha (2003), os momentos jornalísticos de 1960 a 1962 denunciam uma corrente-viva. Na Bienal de 1961, Jean-Claude Bernardet organizava uma “Homenagem ao Documentário Brasileiro” no mesmo bloco marcado violentamente pelo artigo *Coisas Nossas*, de Gustavo Dahl, enviado da Itália para o *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, o qual Rocha trata como peça fundamental da crítica cinemanovista: “Estoura no *Estadão* o artigo revolucionário de Gustavo Dahl, *Coisas Nossas*, que viola em estilo modernista a carece cultural paulista. Reafirmação do samba nas rodas de valsa. E daí desandou a teorizar o Cinema Novo em termos universais” (Rocha, 1981, p. 377).

Segundo o crítico, se o Festival de Cinema Latino-Americano, juntamente aos panfletos de Joaquim Pedro, as discussões de Paulo Saraceni e as rigorosas ideias de Gustavo Dahl marcaram o advento do *novo cinema brasileiro* na Europa. Destacamos como principais características desse advento a ruptura com os cineastas adeptos da coprodução dos filmes comerciais, da chanchada intelectualizada e do cinema acadêmico, assim chamado por trazer consigo a polêmica dos intelectuais através de um discurso compreensivo. Essa semana inaugural ocorreu na Bienal de 1961 e representou para o novo cinema brasileiro o que a Semana de Arte Moderna de 1922, representou para a literatura.

Mesmo que possuisse uma linguagem enigmática, segundo os críticos da época, o Cinema Novo não mudou a situação mercadológica do país e as produções americanas continuaram dominando o mercado nacional. Contudo, artisticamente, narrativamente e esteticamente viveu-se o melhor momento da historiografia cinematográfica brasileira. Já que as produções nacionais tiveram alcance e exposição internacionais.

Ismail Xavier (2001), afirma em *Cinema Brasileiro Moderno* que o processo em torno do Cinema Novo e do Cinema Marginal, ocorrido entre 50 e 70, foi estética e intelectualmente, o mais denso do cinema brasileiro, pois as polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e ideias, que a exemplo de outras cinematografias produziu aqui a convergência entre a política dos autores, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem. Tais traços marcaram o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial.

A evolução do Cinema Novo perpassa por três fases distintas: a primeira, identificada entre 1962 e 1964, foi denominada nacionalista-crítica; a segunda, delimitada entre 1965 e

1966, foi denominada pelo contexto histórico do golpe militar de 1962; a terceira, entre 1967 e 1969, foi a autocrítica tanto dos intelectuais e da esquerda, quanto do próprio Cinema Novo. No geral, as produções cinemanovistas tinham perspectivas ambiciosas, propunham ligações mais marginais em oposição às ligações racionais entre os planos e as dimensões, características típicas do cinema hollywoodiano.

O Ato Institucional nº 5, decretado durante o regime militar, acentuou o declínio do Cinema Novo, o qual foi simultâneo ao surgimento de um novo movimento originado no Rio de Janeiro e em São Paulo: o Cinema Marginal. Os cineastas marginais — influenciados pela antropologia do movimento modernista, pelas teses de Jean-Luc Godard acerca da narrativa cinematográfica, pelos princípios defendidos por Orson Welles e pelo cinema moderno norte-americano e interessados pelas diversidades contidas nas linguagens de massa — incorporaram todas essas temáticas às suas narrativas.

Sobre o Cinema Novo e o Cinema Marginal, Xavier (2001) compara a ambos movimentos e destaca um em oposição ao outro: “O Cinema Marginal opõe a sua dose amarga de sarcasmo e, no final da década a “estética da fome” do Cinema Novo encontra seu desdobramento radical e desencantado na chamada “estética do lixo”, na qual câmera na mão e descontinuidade se aliam a uma textura mais áspera do preto-e-branco que expulsa a higiene industrial da imagem e gera desconforto” (XAVIER, 2001, p. 17).

O Cinema do Lixo, que ocorreu de 1969 a 1973, carregou por muitas vezes o rótulo de Cinema Marginal, pelo fato de que em alguns de seus filmes havia alguma tendência em identificar-se com figuras tidas como transgressoras, tais como marginais, prostitutas ou ainda pela postura agressiva como reação a censura do período. Dotado de originalidade, deu início ao ciclo de produções das comédias eróticas, ou “porno-chanchadas”.

### 3 O MÁGICO E O DELEGADO: DA FÁBULA AO FILME

Estar-fora e, ao mesmo tempo, pertencer: tal é a estrutura topológica do estado de exceção, e apenas porque o soberano que decide sobre a exceção é, na realidade, logicamente definido por ela em seu ser, é que ele pode também ser definido pelo oximoro êxtase-pertencimento.

*Giorgio Agambem,*

*Estado de exceção.*

A relação entre Literatura e Cinema tem caráter plural, complexo e de forte intertextualidade. Ainda que sejam dois sistemas semióticos distintos, cada qual com linguagem e produção simbólica própria, interligam-se no amoldamento de imaginários sociais e culturais.

As linguagens imagéticas, do Cinema e da Literatura se entremeiam em uma afinidade escritura/tela, na qual, o primeiro, abriga imagens em movimento que serão decodificadas por meio de palavras; enquanto a Literatura contém palavras que acionam os sentidos em imagens. Segundo Xavier (2003) a adaptação audiovisual não só dialoga com o texto original, ela também conversa com o contexto social em que está inserido o que atualiza a obra literária, mesmo quando o objetivo é a reprodução “fiel”. Para Calvino (2007) ambos os processos imaginativos podem ser divididos da palavra à imagem visiva e da imagem visiva à expressão verbal:

O primeiro processo é o que ocorre normalmente na leitura: lemos por exemplo uma cena de romance ou a reportagem de um acontecimento num jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante dos nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto. No cinema, a imagem que vemos na tela também passou por um texto escrito, foi primeiro “vista” mentalmente pelo diretor, em seguida reconstruída em sua corporeidade num set, para ser finalmente fixada em fotogramas de um filme (CALVINO, 2007, p. 99).

Ainda seguindo a linha das trocas entre a literatura e o cinema, Avellar (2007) defende que as imagens projetadas na mente de um autor ao escrever uma obra literária, é similar, senão igual, ao formato projetado em um filme:

Se é natural que antes do filme exista um texto literário, ou uma anotação parecida com literatura, pensemos de novo [...]: antes do texto existe um filme? Ou pelo menos uma imagem [...] em movimento como a de um filme? Antes, ou ao mesmo tempo? Imagem e palavra, cinema e literatura, existem

simultaneamente lá onde nasce o processo criativo? Um impulso recorre ao outro para se fazer como filme ou como romance? Imagem e palavra: uma coisa nasce da outra ou simultaneamente da outra? (AVELLAR, 2007, p. 132)

Nos primeiros capítulos de *Depois do Último Trem*, obra literária que inspirou a adaptação de *O Mágico e o Delegado*, o autor Josué Guimarães apresenta um personagem principal, chamado Eduardo, como saudoso, imerso nas memórias de infância a respeito do pai, do dono do bar, do Sargento da Brigada Militar e do juiz de paz, enquanto observa, do trem, a paisagem tão familiar e quase inalterável: “Parecia, agora, tudo no mesmo lugar, as mesmas árvores, as cercas e os caminhos” (GUIMARÃES, 2007, p. 29).

Ao chegar à Estação Abarama, nota que é o único passageiro e isso lhe parece curioso: “Olhou para todo o vagão, era o único passageiro. Não se lembrava de ter visto sequer o chefe do trem”, vê a estação vazia, exceto, pelo tio, Lucas, funcionário do local:

Espiou por uma das janelas e deu com a figura roliça do tio Lucas na sua escura salinha. Lá estava ele, aquela sempre fora a sua vida, os punhos do casaco protegidos pelas meias-mangas de pano preto, óculos redondos de aros de metal e a pala de plástico verde protegendo os olhos míopes do bico de luz que descia do teto. Estava de pé, batucando no manipulador morse, inquieto sempre que o trem chegava, mesmo que pouca gente desembarcasse ou que quase nada houvesse para descer (GUIMARÃES, 2007, 35).

De imediato é aclarado o desafeto que sente pelo tio, alcunhado por Eduardo como “miudeiro e difamador”, um viúvo que perdera a esposa para o desgosto e evitava sempre que possível visitar a sua lembrança. Percebendo-se em um dilema, Eduardo titubeia em falar-lhe ou ir diretamente à casa “A princípio ficou em dúvida se devia ou não falar com ele, ou se ia direto para casa. Depois pensou, dez anos são um bom pedaço de tempo, quanta coisa poderia ter acontecido nesse lapso de vida, chegar assim de uma hora para outra; no fundo com medo de que alguém houvesse morrido, de que talvez nem fosse bem recebido”<sup>93</sup>.

Ao desembarcar, Eduardo rememora o desprezo que sempre sentiu pelo tio e o remorso por jamais ter contactado os familiares, as muitas cartas rasgadas ou entulhadas em uma gaveta qualquer:

Escrevera nesse período longas cartas para casa, contava coisas, perguntava por outras, depois as rasgava uma por uma, com remorso, ou metia as que sobravam numa gaveta qualquer, dava um sumiço. Nessas ocasiões decidia: “Vou voltar, chega de correr mundo, é sempre melhor junto com a família”, num lugar onde todos o conhecessem pelo nome. Afinal, tinha 25 anos quando embarcara num trem igual, num dia assim, aquele céu claro, com a impressão

---

<sup>93</sup> Ibid., p. 45.

de que até a gente, naquele momento, era a mesma (GUIMARÃES, 2007, p. 55).

Após ser reconhecido pelo tio e terem trocado simplórios cumprimentos, Eduardo reaviva um dos principais conflitos que tivera com esse, quando, uma noite, fora flagrado em uma situação bastante delicada e delatado ao pai:

O velho com cara intrigada, remoendo sabe lá que lembranças ou idéias. Era a mesma cara de outrora. Eduardo lembrou-se dos tempos em que ele o perseguia, noite adentro, procurando saber aonde ia, o que fazia, até que o pilhara saindo da casa do Dr. Euríclides, pela janela, feito ladrão, depois de haver aproveitado a ausência do juiz para dormir com Dona Zoraide. Foi o quanto bastou para no dia seguinte encher os ouvidos do seu pai, que o filho “andava conspurcando os lares alheios, isso poderia resultar em desgraça, era uma vergonha, que isso não se fazia para um inimigo” (GUIMARÃES, 2007, p. 88).

Furioso pelo sermão, à mesa, diante de todos, inclusive do tio repleto de comentários sarcásticos e irritantes, Eduardo profetizara ao escutar repetidamente “Eu vi, ninguém me contou, essa eu vi com os olhos que a terra há de comer”, praticamente bradara em retorno: “esses olhos quem vai comer não será a terra, mas as águas, as águas é que vão comer”<sup>94</sup>.

Os aparentados, então, sentam-se no banco de ferro, enquanto Eduardo acende um cigarro e indaga “– O senhor não quer comer alguma coisa? São duas horas, sabe, no trem não havia nada para se comer; aliás, eu nunca andei num trem assim tão vazio”<sup>95</sup>. Enquanto seguem para um pequeno restaurante-bar na própria estação, o tio fala para si mesmo, que pensava que o sobrinho nunca mais apareceria. Quando já acomodados, Lucas bate na mesa e lamenta a ingratidão do sobrinho, dizendo-se feliz por não ter tido filhos: “E a todas essas nem me pergunta pelos seus, tantos anos por aí, gozando a vida, na certa deitando cada noite com uma vagabunda diferente, chega de volta e é como se nada houvesse acontecido, não pergunta pela família. Ah, Eduardinho, os filhos são todos uns ingratos. Feliz de mim que nunca tive filhos. Deus escreve direito em linhas tortas”<sup>96</sup>.

Desconfiado das lamúrias do tio, e ciente de que esse sentia prazer em constranger ou alfinetar, Eduardo pergunta pelo pai, recebendo em resposta: “– Claro, o velho vai muito bem, obrigado, muito mesmo, pelo menos agora o pobre não corre mais o perigo de perder a fala vendo o filho pródigo chegar, assim sem mais nem menos. – Virou-se para o sobrinho com

---

<sup>94</sup> Ibid., p. 94.

<sup>95</sup> Ibid., p. 98.

<sup>96</sup> Ibid., p. 112.

aquela cara de cachorro doente, com ar de quem estivesse realmente abatido, a ponto de chorar:  
 – Não me diga que não sabe que seu pai morreu!”<sup>97</sup>

Eduardo tartamudeia que não e se sente enjoado. Por um breve momento, pode jurar captar no olhar do tio um brilho de incontido prazer. O outro prossegue, apontando ao sobrinho a ausência de linhas ao pai, de um endereço ou caixa postal que fosse, afirmando que essa conduta contribuíra para o sumiço do irmão, Juca, pai de Eduardo. E as acusações não cessam por aí, Lucas faz menção, então, à cunhada, Carolina, citando como essa resistiu às intempéries da vida: “– Coitada da Carolina – prosseguiu –, nem sei como suportou tudo, tanta desgraça, essa maldita barragem, o filho ingrato, principalmente isso. Mesmo assim viveu um pouco mais, sofrendo como ninguém, sem abrir a boca para uma queixa”<sup>98</sup>.

Ao notar o mal-estar do sobrinho, os olhos de Lucas cintilam outra vez. E ele emenda:

– Fechou os olhos falando em você. E isso que a pobre não era dada a confessar seus sofrimentos, suportava tudo calada, embalando o corpo doente naquela cadeira, fazendo um crochê que nunca tinha fim, agarrada no que lhe restava, que era o meu apoio moral. O Alfredo, você sabe, já tinha ido para Uruguaiana e a sua irmã Cidinha tomou o marido de Dona Mercedes, o farmacêutico, e desapareceu para evitar o falatório dessa gentinha daqui. Sei lá onde deve andar hoje em dia, dizem...”<sup>99</sup>

Em seguida, Eduardo sente profundamente o peso da década longe do lar ao tomar ciência das fraturas familiar, de que alguns dos entes queridos já estavam mortos, e, outros, ausentes. Ele chega a ficar momentaneamente atordoado.

Lucas se serve de goiabada e uma lasca de queijo, logo, prossegue com as alfinetadas ao sobrinho: “– Pobre da Carolina – disse –, sempre querendo saber se o filho estava bem, com saúde. Tinha medo de que você estivesse a morrer numa Santa Casa qualquer, sem ninguém a seu lado. Ah, se não fosse eu acalmando a pobre, a dizer que o Eduardinho estava bem, casado, trabalhando, ganhando muito dinheiro”<sup>100</sup>.

Eduardo busca o homem do bar e não avista mais ninguém. Todos parecem ter sumido misteriosamente. Levantando-se, vai se sentar em um dos bancos da plataforma, com o tio ao seu encalço. Então, sem muita convicção diz que voltará pelo noturno. O tio responde:

– Eu não faria outra coisa, meu filho, se houvesse noturno ou mesmo outro trem. Pelo menos uma vez na vida faça alguma coisa sensata, pegue as suas coisas, volte, vá de barco pelo Jacuí ou a pé pela estrada, mas vá embora, esse

---

<sup>97</sup> Ibid., p. 114.

<sup>98</sup> Ibid., p. 126.

<sup>99</sup> Ibid., p. 126.

<sup>100</sup> Ibid., p. 139.

lugar não tem mais nada que possa lhe interessar. A maldita dessa barragem vai deixar tudo debaixo d'água. Para falar a verdade – disse olhando para os lados –, as águas já começaram a subir<sup>101</sup>.

Ao observar o tio se afastar em direção a cabine, e, logo depois, meter a cabeça para fora, de instante a instante, a fim de espiá-lo inquietamente, Eduardo se convence que tudo não passava de burla do tio e maquina uma forma de se vingar. Então, ao ir a busca do dono do bar para pagar a conta, “Encontrou a porta fechada a cadeado, viu que estava enferrujado como se ninguém houvesse tocado nele havia muitos anos”<sup>102</sup>.

Eduardo decide ficar em Abarama para ganhar tempo e ordenar os pensamentos. Ao comunicar a decisão ao tio, percebe-o surpreso, porém, esse se recupera prontamente e diz ao sobrinho que faça o que achar melhor e que em sua casa o quarto ainda está lá vago e que não tenha acanhamento. Eduardo recorda que passara a viver com tio por indicação da mãe, que temia pelo coração falho do cunhado, e que esse viesse a passar mal sem que ninguém estivesse por perto para acudi-lo, e pela casa familiar ser pequena.

Em suas andanças pela cidade, para em um bar, quando entra um sargento e um veterinário. O primeiro começa a se lamentar de um preso que havia morrido sob sua guarda, um mágico de nascença que se recusara a comer. Pergunta ao doutor do que haveria morrido, e esse diz que de fome. E indaga ao sargento se não teria economizado demais na comida. O outro afirma que não e acusa o mágico de se manter com banquetes de faz-de-conta.

– Se eu conto, cristão nenhum vai acreditar, vão dizer que estou bêbado, que essa história da barragem está me deixando biruta, de parafuso frouxo. Esse tal de Eladino apareceu por aqui vindo de Santa Maria. Um dia me disseram que ele vivia arrancando dinheiro do povo da Baixada em troca de tapeações. Então fui lá, botei a mão no magricela e trancafeiei ele no xadrez, eu sempre achando que era golpe para comer de graça. Tem gente assim, pensa que cadeia é pensão<sup>103</sup>.

O sargento continua, contando que o mágico fizera um tumulto e não se podia dormir. Um dia, espiou-o com um ruivo borracho a discutir:

– [...] um ruivo borracho de São Sepé insistia com ele: “Vamos Fu-Manchu, faz agora aquela mágica da pomba, aqui este companheiro novo nunca viu essa mágica”. O rapaz disse “amanhã, hoje estou morrendo de cansado”. “Só esta vez”, dizia o ruivo. Ele então arregaçou as mangas, tinha braço de tuberculoso, fez cara de quem se concentra, levantava as mãos e estalava os dedos, dizia um amontoado de coisas que ninguém entendia. Ninguém abria a boca para nada e nem se ouvia uma mosca voando. Então ele trouxe uma pomba branca, meninos, vivinha da silva. Um pretinho lá dentro ficou de boca

---

<sup>101</sup> Ibid., p. 150.

<sup>102</sup> Ibid., p. 162.

<sup>103</sup> Ibid., p. 365.

aberta. Eu também, só que ninguém me via. Aí o Eladino perguntou para ele, vê só a maldade: “Quer a pombinha de presente?”. O outro disse “quero”. “Pois toma aí”, disse o mineiro, fazendo que jogava a pomba. Palavra, pela minha mãe, vi o bichinho voando e depois desaparecer no ar<sup>104</sup>.

Um dia, segundo o sargento, instaurou-se uma algazarra, pois os presos queriam mais números de mágica, mas o mágico alegava estar fraco pela fome:

“Qualquer coisa, um pedaço de pão, mesmo que não seja de hoje”. O praça foi me chamar, a coisa estava engrossando e ele não queria desancar o pau no homem sem o meu aprove-se. Tomei conhecimento de tudo. Ele repetiu: “Qualquer coisa me serve”. Foi a minha vez de responder, já de paciência esgotada, “cada um sabe onde o sapato lhe aperta: qualquer coisa não. Um mágico de sua importância merece um banquete em sala especial”. Daí mandei trancafiar o tapeador na solitária. Era coisa para um dia, assim eu acabava com a algazarra no xadrez. Mandei servir café preto para o resto da turma, recomendei ao guarda que desse ao Fu-Manchu um banquete, se ele pedisse. Eu queria quebrar o orgulho do ordinário. Sabe, isso faz parte de nosso trabalho de educar essa gente, é para isso que o governo nos paga e nos promove quando chega a vez de cada um. Todos os presos me diziam a mesma coisa: o mágico, quando quer comer, ele inventa o que lhe vier na telha. Achei que era verdade, eu próprio tinha visto<sup>105</sup>.

Na manhã seguinte, conta o sargento, o faxineiro aparece na sala da delegacia gritando que o mágico estava tomando o café em bandeja de prata, com presunto e ovos, pão fresco com manteiga da boa. Ele foi verificar o fato, porém, encontrou o mágico exatamente como antes. Novamente, mais tarde, outra denúncia, dessa vez, de um praça. Foi averiguar.

– Calma – disse o sargento aborrecido com a interrupção –, não vi nada. Abri a porta, meti os pés naquela imundícia, esfreguei as botinas no fundo, esquadrinhei tudo, vamos que ele estivesse de truque. Chutei a cintura dele, “cadê a comida toda, desavergonhado?”. Pois o desgraçado estava tão fraco que não tinha força para levantar os olhos, a cabeça colada na parede, mal dava para ver, tinha a mesma cor das pedras. Fiz ainda um ato de humanidade, perguntei: “Quer deixar de lado esse orgulho besta e pedir com bons modos um pouco de café, como os outros?”. O teimoso não respondeu, a boca parecia um talho grudado<sup>106</sup>.

O sargento conclui, relatando o acontecido mais cedo, na delegacia, quando presenciou o mágico em um canto, bandeja farta em cima dos joelhos, garfo e faca cortando o presunto com ovos, bebendo café com leite à tripa forra, pão fresquinho, geleia:

– Ah, pois escutem o restinho da história: arrombei a porta a pontapés, eu estava disposto a esganar o farsante, fazendo uma autoridade de palhaço, um sargento da briosa Brigada Militar de idiota, além de me obrigar a enfiar naquele lodo as minhas botinas recém-engraxadas. Eu lá dentro olhei bem, a bandeja havia sumido, o corpo do mágico, feito um graveto, havia escorregado, estava quase deitado, só a cabeça de fora, colada nas pedras.

<sup>104</sup> Ibid., p. 370.

<sup>105</sup> Ibid., p. 407.

<sup>106</sup> Ibid., p. 432.

Peguei do animal, estava leve como criança morta, duro e frio; subia daquela água um cheiro que nunca mais vou esquecer. Mandei acender a luz e tirei o corpinho lá de dentro, iam pensar que havia morrido de tortura, ninguém tocou a mão nele, tenho testemunhas, até os presos sabem disso<sup>107</sup>.

Campos, ao tratar do processo de adaptação literária da fábula ao filme, relata que *Depois do Último Trem* chegara às suas mãos por acaso. Então, na narrativa do sargento, ele vira que tinha a possibilidade de um filme. Ficara tão excitado, que sequer conseguira concluir a leitura. Só mais tarde soubera como o mágico fora preso, a relação dele com o delegado e o comportamento do mágico na prisão. A história do mágico e o delegado acabava com o terceiro capítulo e o livro continuava sem mais nenhuma alusão a ela, como se fosse uma grande anedota contada entre parênteses. Todavia, para Campos era diferente: “Mas a mim ela tinha contaminado definitivamente. Não conseguia pensar mais em outra coisa que não fosse a relação de um mágico com um delegado” (CAMPOS, 2003, p. 80).

Durante a leitura, uma porção de reminiscências infantis de Coni Campos surgiram, como a figura de um sargentão prepotente, o delegado Oscar; e imagens de prédios antigos da cidadezinha de Castro Alves (antigo Curralinho), em especial, da cadeia local:

Lembrei-me, quase que fotograficamente, da cadeia da cidade. Era uma grande construção do princípio do século, completamente desproporcionada, não só ao tamanho da cidadezinha, mas principalmente às casinhas de porta e janela que a ladeavam. Um dos hábitos da população local era a visita dominical aos presos. Levava-se comida, doces, biscoitos e cigarros e ganhava-se de volta estórias fantásticas, ou fantasiosas, e pedidos pungentes. A cidade era cheia de “vidas misteriosas” que não se sabia muito bem como viviam, mas viviam<sup>108</sup>.

O cineasta recordou-se também dos bêbados, loucos e as mulheres de ponta-de-rua, que nos dias de feira desfilavam pela cidade muito pintadas e de vestidos novos; lembrava-se especificamente de um louco que gostaria de ter nascido pássaro e que corria pelas ruas batendo os braços e ensaiando o voo; das beatas e as solteironas (mulher que até os vinte e cinco anos se casava ficava definitivamente para tia, ou, entrava no barricão). Decidiu-se por filmar a história.

Nessa época a Embrafilme abre um concurso de argumento para filmes de longa metragem. Volto ao ‘conto’ de Josué e, acrescido das minhas vivências em Castro Alves e Cachoeira, escrevo a primeira versão de *O Mágico e o Delegado*. Estávamos vivendo o fim de um momento espantoso aqui no Brasil; erámos obrigados, pela crise do petróleo, a ver a realidade escondida pela propaganda oficial, que criara um paraíso artificial nos trópicos, o fabuloso Patropi abençoado por Deus e pela Natureza, que beleza! Era o

---

<sup>107</sup> Ibid., p. 483.

<sup>108</sup> Ibid., p. 80.

chamado “Milagre Brasileiro”, que existiu ao lado da mais negra repressão que este país já conheceu. Acabou-se a mágica besta do governo e, agora, era o povo quem tinha que se transformar em mágico para conseguir sobreviver nos novos tempos de crise e de recessão<sup>109</sup>.

Nesses fatos, Campos encontrou “o fio da meada” que faltava para conduzir o mágico à cadeia: o milagre e o desmilagre. Depois de quase um ano, o resultado do Concurso: O Mágico e o Delegado ficara entre os argumentos escolhidos para ser roteirizado e concorrer a um novo concurso para ser produzido. O próximo passo, para o cineasta, seria limpar a história de tudo aquilo que a pudesse tornar uma simples comédias de costumes e dar-lhe uma dimensão de fábula. Contar a história como se ela fosse uma parábola: “Nesta fase foram decisivas e enriquecedoras as conversas que tive com o meu saudoso amigo José Roberto Noronha. Finalmente com Mário Carneiro fiz a decupagem e o roteiro ganhou a sua forma definitiva. Na segunda fase do concurso da Embrafilme o roteiro foi escolhido para ser produzido” (CAMPOS, 2003, p. 82).

O cineasta relata, em *Cinema: sonho e lucidez*, como retornou às cidades de infância: Cachoeira e Castro Alves, e fotografou todas as locações do filme. Depois, associou-se a Oscar Santana, da Sani Filmes — a mais importante produtora de filme de todo Norte e Nordeste — e aguardou pela assinatura do contrato com a Embrafilme e a liberação da verba para a feitura do longa. Segundo Campos (2003): “Foi uma longa, exasperante e dolorosa espera, mas graças aos esforços de Eloá Jacobina, minha mulher e sócia, lutando contra a emperrada burocracia e a má vontade do delegado Embrafilme, o contrato é assinado. Elenco e equipe escolhidos, partimos para a produção do filme”<sup>110</sup>.

Em sua *Carta Aberta*, crítica feita à Embrafilme e à estrutura administrativa que tomara conta do cinema brasileiro, Campos (2003), ao tratar do motivo pelo qual fez *O Mágico e o Delegado*, desabafou: “O brasileiro vê pela televisão uma realidade falsa. Eu pretendi com *O Mágico e o delegado* dar uma visão real do Brasil. Daí, com certeza, porque o filme choca tanto aos burocratas da Embrafilme. Para eles o ideal do cinema brasileiro é assemelhar-se a uma “Quarta Nobre” da Globo com cenas de sexo explícito”<sup>111</sup>.

---

<sup>109</sup> Ibid., p. 81.

<sup>110</sup> Ibid., p. 82.

<sup>111</sup> Ibid., p. 88.

### 3.1 O MÁGICO E O DELEGADO: A NARRATIVA

Uma cultura nacional não é um folclore, nem um populismo abstrato, que se crê capaz de descobrir a verdadeira natureza de um povo. Uma cultura nacional é o conjunto de esforços feitos por um povo na esfera do pensamento para descrever, justificar e louvar a ação pela qual esse povo se criou e se mantém em existência.

*Frantz Fanon,  
Pele Negra, Máscaras Brancas.*

A discussão acerca dos imaginários locais tem se mostrado indispensável, já que a contemporaneidade trouxe consigo a ânsia do sujeito por se definir individualmente e também partindo de uma inserção cultural, coletiva, grupal. Por conseguinte, o tema tem sido recorrente nas mais variadas áreas de estudo, sob óticas diversas, e carregado certa dissonância quanto a ser uma estratégia imagético-discursiva — que segrega, comercializa e alimenta o imaginário nacional e internacional de boa terra, hospitaleira, malemolente, jeitosa e fervorosa — e uma forma de promover a autossignificação, a valorização, a união, a capacidade de convívio, o combate a visão das diferenças entre nações, tribos ou etnias como barreiras intransponíveis. Ou seja, a ideia de Bahia aparece a partir de alguns olhares como uma forma de resistência a estereótipos, discriminação racial, social e linguística, tão comuns no espaço político-social-geográfico-econômico do Brasil, país miscigenado, de ‘dialetos’ diversos e com grande discrepância entre regiões mais e menos favorecidas.

Contudo, faz-se necessário analisar o despontamento da temática identitária ligada às discussões sobre a globalização, pois é de direito dos diversos ‘grupos de interesse’, ‘etnias’, ‘nacionalidades’ e ‘regionalismos’ contestarem o local que lhes foi atribuído em embates político-econômicos. Como esmiúça Mariano (2009, p. 17):

Na luta cotidiana pela sobrevivência, pelo emprego, para existir socialmente, para inserir-se economicamente e desfrutar dos confortos e riquezas do mundo moderno, reafirmar-se de formas variadas a tendência para a atuação enquanto grupo, de pertencimento simultâneo a vários grupos que expressem valores e interesses comuns. Muitas vezes também são as elites decadentes que se apropriam e acionam o discurso identitário, em busca de uma oportuna aliança com as massas.

Além de referir-se ao uso de uma ‘identidade’, seja ela baiana ou outrem, pelo aparelho de poder como um trunfo frente ao popular — bastante comum no meio político do país — a autora reforça a potência dos discursos identitários e suas armadilhas: “A defesa de um espaço, de privilégios e, assim, da construção de barreiras para os “estranhos” também pode ser combustível para esse tipo de discurso” (2009, p. 17).

Mariano lança mão de Brandão (1994) para discorrer que essas formas culturais, como a linguagem, sejam unívocas. Pois, o traço distintivo de pertencimento, como a mineiridade ou a baianidade, não são as mesmas para todos os mineiros ou baianos, já que tais colocações variam em conteúdo, de acordo as interações sociais. Todavia, é essa colcha de retalhos, provinda de fontes heterogêneas (produção jornalística, publicitária, discurso literário, poesia, produção imagética, música etc), que compõem o discurso polifônico da identidade baiana:

Seja nas poesias de Gregório de Matos, nos relatos dos viajantes estrangeiros, na produção dos intelectuais e artistas, em todo o aparato da indústria do turismo ou na produção mais recente da mídia, os exemplos de referência à baianidade são abundantes. Na produção midiática, o tema aparece de muitas formas: em novelas, minisséries, ou programas de tv produzidos no eixo Rio-São Paulo ou localmente, com temas, cenários ou enredos baianos; no redobrado espaço para antigos e novos artistas baianos em jornais, rádios e tvs, destacando-se aí o espaço dado à música; nas produções do cinema nacional; nos embates políticos e econômicos, que colocam a Bahia no cenários das discussões nacionais, na cobertura televisiva do Carnaval baiano[...] (2009, p. 17-18).

Sendo uma adaptação de *Depois do Último Trem*, de Josué Guimarães, especificamente do capítulo III da narrativa, *O Mágico e o Delegado*, em vários momentos, dialogará com o romance, contudo, reconstrói a narrativa de maneira autêntica e independente. A obra de Guimarães aborda a construção de uma barragem em uma cidade fictícia do sul do país, dentro do regionalismo das terras do Rio Grande do Sul; *O Mágico e o Delegado* aborda a história de um mágico e sua *partner* a fazer espetáculos pelo interior da Bahia, na linha do Recôncavo Baiano. O elo principal entre ambos os sistemas semióticos distintos está na discussão identitária, no tocante ao regional. Em *O Mágico e o Delegado*, nosso foco de estudo, proporemos análises e olhares no tocante a “identidade baiana” ou a “ideia de Bahia” — conceitos empregados para definir um conjunto de hábitos, práticas e contextos estabelecidos como tipicamente baianos —, de como Fernando Coni Campos transpôs os bens materiais, simbólicos e culturais dessa identidade construída e imaginada para a tela, para o cinema.



*Figuras 28, 29 30 e 31*

O longa-metragem *O Mágico e o Delegado* inicia com os créditos a *Sani Filmes* e a *Embrafilme* (o financiamento da obra cinematográfica em questão veio da Embrafilme por meio de um edital), em letras em tons amarelo-laranja-vermelho, que claramente remetem ao elemento fogo, à magia estar associada ao obscuro, ao infernal.

A sequência introdutória pós-créditos iniciais se pauta nas cenas de três momentos de um mesmo objeto e cenário, onde, em fundo escuro, uma mesinha está recortada por uma toalha em tons dourado, vermelho e azul (e que possui um estilo que lembra os tecidos e tapeçarias árabicas), e, onde, como por mágica, surge um elemento da caracterização de um mágico, que é a cartola, e sua ferramenta de trabalho, a varinha. Como afirmou Campos (2003) em *Cinema: sonho e lucidez*: “[...]Acho que há muita coisa errada na relação cinema-literatura, porque cinema não é só imagem, é imagem e som”, essa relação entre imagem e som aparece logo nesse primeiro momento da narrativa fílmica (como traço de Campos, é recorrente em toda a obra) e vem como um marcador do ato de fazer magia, assim como traço distintivo da incorporação de cada elemento ao cenário, à cena: a cartola, a varinha, e, em seguida, as pombas, que aparecem após algumas batidas na aba da cartola.



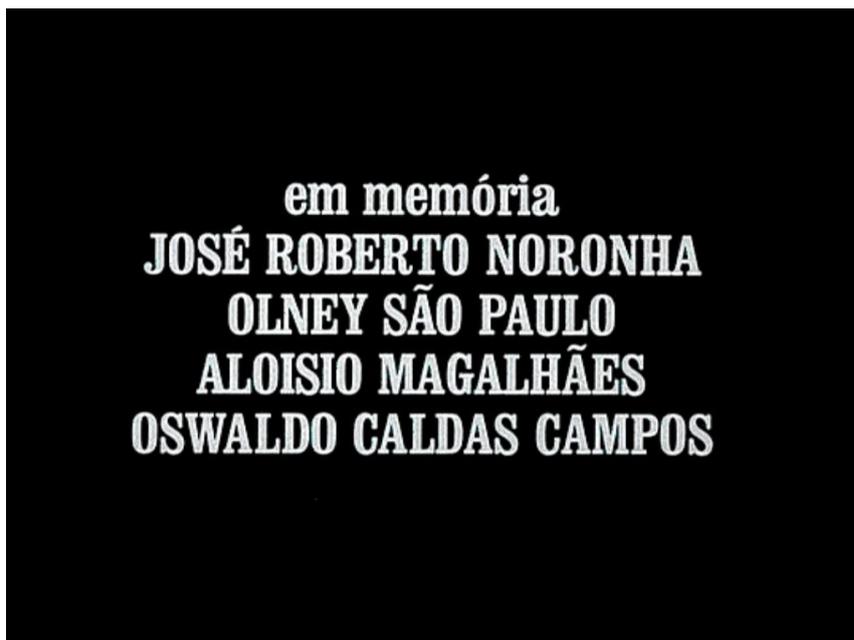
*Figura 32*

O som de aplausos marcam o revoar das pombas, a concretização da mágica.



*Figuras 33, 34 e 35*

O título do longa-metragem em vermelho, tendo por fundo, o preto, simboliza bem as cores das vestimentas tradicionais de um mágico (uma espécie de casaca com capa vermelha, cartola e varinha). Nas cenas seguintes, o título ganha detalhes de um “alfabeto demoníaco”, onde figuras de diabretes, figuras humanoides com cabeças de pássaros de rapina, caveiras com asas e outros, compõem as letras que formam o título do filme, o qual em sequência aparece incendiado, ardendo.



*Figura 36*

A obra fílmica é ofertada ao pai e amigos de trabalho, de cinema. Entre esses, o cineasta Olney São Paulo, com o qual comparamos a trajetória, a naturalidade, a crítica cinematográfica, à de Coni Campos ao migrar para grandes centros a fim de fazer/viver/estudar o cinema.





Figuras 37, 38, 39 e 40: Velasquez e Paloma embarcam no SR. 7 Salvador. Logo, surgem as casinhas de telhado e fachadas coloridas, cercadas pela paisagem interiorana da Bahia

Don Velasquez e a *partner*, Paloma, embarcam no trem rumo ao próximo trabalho, lugar, à próxima apresentação. A narrativa já se inicia em movimento: eles vêm de algum lugar e vão para algum lugar. Essa ideia de fluxo, de fluidez, está presente na própria condição da estação de trem: local de fluxo, geralmente, intenso.

O longa-metragem *O Mágico e o Delegado* (1983)<sup>112</sup>, por ser baseado no terceiro capítulo do romance *Depois do Último Trem*, de Josué Guimarães — e nas próprias reminiscências infantis de Fernando Coni Campos na cidade de Castro Alves (antigo Curralinho), limítrofe entre os confins do recôncavo e o início da Caatinga — possui essa mesma atmosfera profundamente ligada ao elemento água, sendo que *Depois do Último Trem* traça o retorno de Eduardo à cidadezinha fictícia de Abarama, prestes a ser submersa pela construção de uma barragem e ele faz uso do pouco tempo restante a fim de reviver fatos e saber dos habitantes remanescentes acerca dos acontecimentos que não presenciou, enquanto dividem a inércia, a impotência frente ao deixar de existir.

Na epígrafe do romance, Guimarães utiliza *O Campeador e o Vento* (Canto II), de Carlos Nejar<sup>113</sup>, a fim de tratar da força das águas, símbolo de fertilidade, de transformação, de purificação, de morte e de limpeza. Os versos do cântico carregam toda a força mística desse elemento, que, na obra em questão, engolirá tudo devido a represa a ser construída; e, abaixo, afunda, rói, pui o que estiver ao alcance:

*As águas sulcam o rosto das coisas, roem*

<sup>112</sup> Com roteiro e direção de Fernando Coni Campos; fotografia de Mário Carneiro; Montagem de Roberto Pires, Eunice Gutman e Walter Goulart; música de Nelson Jacobina; produção da Sani filmes, Embrafilme e Moçamba Produções, e elenco de Nelson Xavier, Tania Alves, Luthero Luiz, Maria Silva, Vera Setta, Sônia Dias, Marília Araújo, Lena Gomes, Wilson Grey, Marcus Vinícius e Ivan Setta.

<sup>113</sup>

*a sombra gasta dos homens.*

*O que a pedra guarda no covo*

*é puído pelas águas.*

Enquanto Eduardo, no romance, chega à cidade natal de trem, o mágico e a *partner*, no longa-metragem, partem em um. Há uma forte ligação simbólica nesse detalhe, pois, na narrativa literária, Eduardo perde o trem final, daí o título de *Depois do Último Trem*. E a forma como isso é expressado no romance, provavelmente sugestionado pelo tempo psicológico, é como se não fosse o último do dia, mas o instante final de uma vida. E a narrativa cinematográfica, como uma continuidade após o fim, dá movimento a essa estagnação, ao iniciar o filme com um embarque.



*Figuras 41, 42 e 43*

Os créditos iniciais de *O Mágico e o Delegado* listam o elenco dos núcleos da cadeia, da delegacia, do bordel e da cidade, introduzindo os cenários que compõem a narrativa fílmica e tratando do próprio espaço social, do coletivo, dos perfis genéricos e/ou marginalizados que compõem o corpo social, no caso em análise, o de cidadezinhas do interior: a prostituta, o louco, o bêbado, a beata, a virgem velha, o ladrão de galinhas...

A fim de discutimos como esses perfis aparecem — e contribuem para a manutenção do imaginário de Bahia (e/ou criticam por meio da ironia, da hipérbole e afins) — em outras obras de autores baianos, destacamos, para além da pertencente ao cineasta Fernando Coni Campos, a voz do romancista, cronista, jornalista, tradutor e professor João Ubaldo Ribeiro, nascido em 1941, em Itaparica – BA. Reconhecido principalmente por seus romances e contos, ainda que esta pesquisa tenha eleito o gênero crônica, no qual o autor é igualmente aclamado.

Própria do panorama da segunda metade do século XX, a obra de João Ubaldo Ribeiro mescla a crítica social e o burlesco, propiciando uma problemática identitária que é o centro de seus escritos, ainda que os procedimentos para a sua abordagem sejam plurais. Segundo Godet (2009), é preciso evitar uma concepção existencialista e estática de identidade, como se existisse uma natureza brasileira ou uma brasilidade. E, para a autora, João Ubaldo Ribeiro produziu obras que não projetam uma imagem estável do *Modus Vivendi* do baiano:

João Ubaldo Ribeiro prefere captar a identidade num movimento em progressão. Está consciente de que os critérios que permitem definir a identidade, incluída a identidade brasileira, mudam de acordo com a época, o que significa para ele que é impossível considerá-la fora de sua relação com a história e com a memória cultural. (Godet, 2009, p. 29)

A autora afirma ainda que João Ubaldo se recusou a pensar a identidade como um corpo homogêneo, o que propiciou um retrato dividido e fragmentário da sociedade brasileira, graças ao questionamento do mesmo acerca da identidade nacional:

Na obra de João Ubaldo Ribeiro, os diferentes discursos sociais são objeto de desconstrução por meio de uma prática discursiva transgressora, caracterizada pelo uso irônico ou paródico dos elementos culturalmente marcados. É nesse âmbito de confronto, no qual a palavra contém sua marca ideológica, que se esboça a problemática identitária na obra de João Ubaldo Ribeiro. (2009, p. 31)

Para Chauí (2000), a cultura é um modo próprio e específico de existência dos seres humanos, pois os animais são seres naturais e os humanos culturais:

A cultura é a criação coletiva de idéias, símbolos e valores pelos quais uma sociedade define para si mesma o bom e o mau, o belo e o feio, o justo e o injusto, o verdadeiro e o falso, o puro e o impuro, o possível e o impossível, o inevitável e o casual, o sagrado e o profano, o espaço e o tempo. A Cultura se realiza porque os humanos são capazes de linguagem, trabalho e relação com o tempo. A Cultura se manifesta como vida social, como criação das obras de pensamento e de arte, como vida religiosa e vida política. (2000, p. 61)

De acordo com Sodré (2005), a palavra “cultura”, pelo viés antropológico:

[...] relaciona-se com as práticas de organização simbólica, de produção social de sentido, de relacionamento com o real. A delimitação da estrutura cultural,

ou seja, a demonstração da irredutibilidade ou da especificidade dessa prática vai implicar estabelecer as condições de admissão de um fenômeno como elemento de cultura. Ao mesmo tempo, para os antropólogos, *cultura* já não é mais a tradição transmissível de comportamentos aprendidos, mas um complexo diferenciado de relações de sentido, explícitas e implícitas, concretizadas em modos de pensar, agir e sentir (SODRÉ, 2005, p. 12).

Segundo Godet (2009), há um amplo leque de representações da problemática identitária na obra ubaldiana, a saber: diferentes núcleos identitários (nacional, regional, grupal); relações identidade-alteridade questionadas e a percepção do outro é desvendada; as categorias segundo as quais a nação brasileira foi pensada são questionadas; as marcas distintivas que funcionam como sinais de reconhecimento para um indivíduo ou uma comunidade são exibidos; as práticas discursivas, estreitamente ligadas às estratégias de rejeição, de integração ou de aculturação, são nitidamente expostas.

De acordo com a autora, o projeto utópico esboçado na obra de João Ubaldo Ribeiro pretende um espaço identitário com lugar para a pluralidade:

Ele sonha com uma sociedade aberta ao diálogo entre as diferenças, na qual os diversos elementos constitutivos das tradições culturais brasileiras encontrariam cada um deles seu lugar. Uma visão plural da identidade em que as contribuições diversas possam coexistir, sem que um poder hegemônico procure impor seus próprios referentes identitários em detrimento de todos os outros. (2009, p. 35)

O corpo atrelado à identidade, em João Ubaldo Ribeiro, fala tanto quanto em Coni Campos; ambos dão à corporeidade baiana — como esmiúça Mariano— foco especial, ressaltando os trejeitos frequentemente associados a ancestralidade africana, traços esses presentes nas obras de outros artistas baianos, como Dorival Caymmi e Jorge Amado: “uma peculiar inteligência física atribuída aos baianos, uma destreza particular, graça nos movimentos, desempenho notável, habilidade corporal, que envolveria campos como a dança e o sexo, passando pelo andar” (2009, p. 59).



*Figuras 44, 45, 46 e 47*

A força das expressões locais no filme está na arquitetura da cidade de Cachoeira, de lindos casarões coloniais e igrejas riquissimamente trabalhadas, da época do barroco tardio, Cachoeira se encontra às margens do rio Paraguaçu e teve o seu apogeu nos séculos 18 e 19. Um dos municípios escolhidos para as filmagens de *O Mágico e o Delegado*, juntamente com Castro Alves e Nazaré das Farinhas, todas na linha do recôncavo baiano.

Em *Cinema: sonho e lucidez*, Maria Elisa Costa, em um dos depoimentos sobre Fernando Coni Campos, relata que trabalhou com o cineasta no Departamento de Urbanismo da NOVACAP, na sobreloja do Ministério (hoje Palácio Gustavo Capanema); ele, como desenhista; ela, como arquiteta; isso, nos anos 60. Ao falar sobre Campos, destaca como esse era exímio contador de histórias e fala sobre o encontro de ambos em Salvador, em um semáforo, que, ao final, levou-a a ser a cenógrafa de *O Mágico e o Delegado*:

[...]Passou-se o tempo, e uma tarde, já no final dos anos 70, numa esquina do corredor da Vitória em Salvador, paro esperando o sinal abrir para atravessar a rua — e quem surge, do meu lado, também esperando o sinal? Fernando! Foi uma surpresa, um inesperado reencontro. E nessa tarde ele em contou o roteiro que ia começar a filmar. Chamava-se “o mágico e o delegado”. Só que então eu não sabia que na minha vida o “Mágico” seria uma fronteira, um

demarcador de caminhos. Explico: talvez um ano, ou pouco mais, depois do encontro na Bahia, atendo o telefone e é Fernando, que me pergunta se eu me lembrava daquele roteiro e me chama para fazer a cenografia[...] (CAMPOS, 2003, p. 163-164)

Maria Elisa Costa descreve, então, a “viagem que foi participar do “Mágico””:

A primeira coisa foi uma ida a Cachoeira, Castro Alves e Nazaré das Farinhas com ele e Mário, fazer a escolha final das locações — para mim, a primeira aula de Brasil, no sentido de ver as coisas do jeito que elas são, livre daquela tendência que arquiteto sempre tem de querer avaliar tudo com mania de certo ou errado[...] E foi aquela maravilha — o cinema azul de Cachoeira, primeira sequência; hotel Colombo, a procura de malas para o mágico e o menininho que me puxa e diz “eu sei onde é que tem”; o mágico e sua *partner* atravessando o rio Paraguassú e o medo da cartola única cair na água; pai Tomás e mãe Tomasa, “mueve, mueve la cintura” às 3 da manhã; São Felix do outro lado, a ponte de ferro; passeio de saveiro com Jaiminho, mergulho no rio de roupa e tudo, “o gordo, o comprido e o véio”, a sinuca, acarajé com pimenta; o trem, o casarão, telha vã caiada de branco, conversas de noite com caldo knnor; a cadeia, o cortinado de velhos retalhos; o delegado e a cascavel, o mágico falando da “mais longa das viagens...”; nosso louco assumido, perambulando a caráter pela cidade, a grande noite; “onde moras, onde moras, se por acaso não moras dentro do meu coração...”. Últimas filmagens, a feira, o cowboy de carne e osso, Catrina, o sanfoneiro de juazeiro que não dormia nunca — tudo, tanto. E ainda por cima Alcivando Luz<sup>114</sup>! (CAMPOS, 2003, p. 164-165)

A cenógrafa de *O Mágico e o Delegado* prossegue, revelando o desejo antigo que Coni Campos tinha de filmar em Castro Alves e como a questão da memória tem peso em todo o processo do longa-metragem, da ideia à estreia (e no interior do próprio longa):

Poucos dias antes da filmagem em Castro Alves, estávamos jantando naquele restaurante onde se comia caça (cobra inclusive), quando chega um cara de porre, vira-se para nós e diz: “Vocês não sabem de nada, eu era projetorista do cinema que tinha aqui, eu e Fernando víamos os filmes, a gente chorava, e ele dizia: um dia, eu ainda vou fazer cinema — e um dia vou fazer um filme em Castro Alves!” E nos demos conta da dimensão daquela viagem, daquele mergulho em que o **nosso querido bruxo** nos colocou sem maiores explicações. Um privilégio, um prêmio (CAMPOS, 2003. p. 166, **grifo nosso**)

Maria Costa conclui, denotando a admiração sentida frente ao talento de Campos e à grandeza da obra supracitada:

O “Mágico” é a coisa mais completamente Brasil, mais entranhadamente Brasil; é a segunda metade de “Ladrões de Cinema”, é fábula e essência, vem do Âmagô, sai do fundo das entranhas, é atemporal. Cinema de poeta, de poeta brasileiro. Revoada.

Obrigada, Fernando<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup> Ibid., p. 166.



*Figuras 48, 49, 50 e 51*

Velasquez e Paloma se hospedam no Hotel Colombo, um dos mais tradicionais de Cachoeira. Observando a paisagem, da janela do quarto, o mágico cantarola, tendo a voz embalada pelos sinos da igreja: “O vapor de Cachoeira não navega mais no mar”.

A cantiga *O Vapor de Cachoeira*<sup>116</sup> faz parte do cancionero popular e trata nostalgicamente do revolucionário navio inaugurado em 1819 e que ligava Salvador ao Recôncavo. Segundo Jorge Ramos (2009), em seu blog *Jeito Baiano*, no artigo intitulado *Vapor de Cachoeira, 190 anos*<sup>117</sup>, pela primeira vez na América do Sul viajava-se sem a necessidade dos ventos para impulsionar as embarcações. A proeza ocorreu graças ao Marechal de Campo

<sup>116</sup> “O vapor de cachoeira não navega mais no mar/Mão na obra, tá confuso nós queremos navegar/Ô, ai ai nós queremos navegar/Ô, ai ai nós queremos navegar/Quem quiser amor segure, guarde e não diga a ninguém/Pode não viver sofrendo como eu sem ter meu bem/Menina não jogue pedra que eu estou lavando louça/Jogue um beijinho de longe, que papai e mamãe não ouça/Da minha casa pra sua, Corre um riacho de fuga/E ainda tenho fé em Deus, de chamar seu pai meu sogro/Menino nasceu pra choro, Moça nasceu pra amar/Rapaz pra chapéu de couro e o vapor pra navegar”

<sup>117</sup> <https://jeitobaiano.wordpress.com/2009/10/04/vapor-de-cachoeira-190-anos/>

Felisberto Caldeira Brant, posteriormente agraciado com o título de Marquês de Barbacena; o seu cunhado Pedro Rodrigues Bandeira; e Manoel Bento Guimarães. Um ano antes, eles receberam de Dom João VI a carta régia que os autorizava a implantar como um privilégio a navegação a vapor. De acordo com Ramos (2009) “[...]receberam também a exclusividade na exploração do serviço de navegação na costa da Bahia e em seus rios, por um prazo de 14 anos. Logo, mandaram vir da Inglaterra uma máquina a vapor e adaptaram-na a uma embarcação que mandaram construir no Estaleiro da Preguiça” e ““O jornal “A Idade d’Ouro do Brasil”, o primeiro a ser publicado em Salvador, defendia o empreendimento afirmando que na Europa “já não mais se fabricam barcos de outra espécie para a navegação dos rios”. E justificava: “Os rios do Recôncavo desta cidade são todos bordados de altos morros que abafam o vento às embarcações e lhes retarda a viagem. A introdução, pois, dos barcos a vapor será aqui de incalculável proveito e, segundo os avisos anteriormente feitos nesta folha, temos de ver esta introdução muito brevemente””.

O professor e jornalista relata ainda que, na viagem inaugural entre Salvador e Cachoeira, ponto final de navegabilidade no Rio Paraguaçu, o barco a vapor conduzia autoridades e figuras influentes, como o Conde da Ponte, então governador, bem como empreendedores, magistrados etc. O trajeto marcava a saída de Salvador às 11h, a travessia da Baía de Todos os Santos em direção rio adentro e a chegada às 20h à Vila de Cachoeira, então em festas. Com a revolução do vapor, a trajetória de outrora, estipulada em até cinco dias, reduziu-se a nove horas.

Ao se incorporar à vida baiana, não somente economicamente, mas também em tempo hábil de viagem entre a Cidade da Bahia e Cachoeira, o vapor e outras embarcações, como os saveiros, na época do entreposto comercial, eram os principais meios de ligação entre o litoral e o sertão da Bahia. Segundo Ramos (2009), além de pessoas, o vapor transportava também mercadorias e notícias: “Os produtos manufaturados seguiam até Cachoeira e de lá eram levados em tropas de burros – e mais tarde de trem – para abastecer o interior da Bahia. Na rota inversa trazia para a capital a produção dos engenhos de açúcar, de fumo, algodão e tudo mais que o sertão produzisse”.

O jornalista explica o destino da embarcação original e a provável raiz do cancionero popular:

A embarcação original foi destruída anos depois. Alguns dizem que, durante um temporal, foi destruída em Mont Serrat. Outros, que foi destruída em 1823 por soldados de Madeira de Melo, durante a guerra pela Independência.

Certo mesmo é que a navegação a vapor foi interrompida durante muitos anos. Consta que essa ausência originou os primeiros versos da célebre cantiga popular, como uma ironia dos mestres saveiristas a realçar a excelência dos seus barcos a remo, em contraponto ao barco a vapor. Tornou-se lendário, a inspirar artistas, namorados e cantores nas muitas variações de sua quadrinha mais célebre:

“O Vapor de Cachoeira/ Não navega mais no mar/ Arriba o pano, toca o búzio/ Nós queremos navegar”

A fase áurea da navegação a vapor na Bahia foi até a década de 60, quando a navegação até Cachoeira foi extinta.



Figura 52: O “Vapor” no cais de Cachoeira, nos anos 40. Fonte: Vapor de Cachoeira<sup>118</sup>

Coni Campos revisita o imaginário popular do “Vapor de Cachoeira”, da rota do Paraguaçu, em o *Mágico e o Delegado*, por meio da fala do mágico Don Velasquez, após esse observar nostalgicamente o rio Paraguaçu e acessar a cantiga, a memória — um elemento cristalizado na cultura popular local — de um dos símbolos do apogeu da cidade de Cachoeira. A própria estadia do mágico no Hotel Colombo, um patrimônio histórico da cidade, mostra ares de homenagem à importância de Cachoeira para o progresso econômico, social e cultural da Bahia.

<sup>118</sup> <http://vapordecachoeira.blogspot.com.br/2009/10/ha-190-anos-comecava-navegar-o-vapor-de.html>



*Figuras 53 e 54: O Hotel Colombo retratado na época do vapor e, na imagem seguinte, registrado no longa-metragem O Mágico e o Delegado, em 1983. Fonte: Jornal O Guarany<sup>119</sup>*

Na *figura 51*, o mágico se apoia na cabeceira da cama e se inclina em direção a Paloma, que está dispendo sobre a cama cartas de um baralho comum, habitualmente utilizado em truques de mágica e na cartomancia (Paloma fará uso dele nessa linha, posteriormente). Vê-se que a *partner* liga o rádio em uma ópera e pega as castanholas, quando Velasquez diz a ela que arrume as malas e ambos sorriem longa e mutuamente, em uma cumplicidade que ultrapassa o dito, e o não-dito atinge o status de mensagem. Então, com a saída do companheiro, Paloma se posiciona junto à entrada, ainda segurando as castanholas, e a faixa muda para uma espécie de flamenco instrumental, modificando a expressão corporal e facial da dançarina (assim como a atmosfera do quarto, o que chega ao espectador), que parece mais confiante e amistosa, diferente da postura anterior, em que manuseava as cartas com algo de sisudez.



*Figuras 52 e 53: a transformação de Paloma, após o “entendimento” com o mágico.*

<sup>119</sup> <http://jornal guarany.blogspot.com.br/2014/08/cachoeirabahia-hotel-colombo-antigamente.html>

Nota-se que o “entendimento” entre eles está no fato do mágico ir resolver as pendências com o gerente do hotel, o que parece tirar um peso de sobre a *partner*, que relaxa e retorna à confiança habitual. Essa cumplicidade entre eles, essa ligação imaterial, aparece em outros momentos da narrativa fílmica, principalmente, partindo de Paloma para Velasquez. Ela conhece os poderes do mágico, bem como seus limites. Sabe que pode confiar nele e que, de fato, tudo se resolverá.



*Figura 54: Velasquez à entrada do escritório do gerente.*

O ambiente penumbroso, a porta entreaberta, a luminosidade que adentra pela fresta e o posicionamento da câmera, dá ao mágico um ar misterioso, idílico e um tanto “maior”, como se fosse superior. Como quem está prestes a adentrar ao palco.



*Figura 55: Velasquez se senta estrategicamente de frente para o gerente, iniciando o seu truque hipnótico. As sombras no fundo azul desbotado remontam às lanternas mágicas; inclusive, tanto na disposição dos móveis, quanto na câmera-olho.*



*Figuras 56, 57, 58 e 59*

O mágico faz uso da hipnose, muito associada ao ilusionismo e à mágica, para sugestionar um estado de atenção focada com consciência periférica reduzida, o que propiciará à sugestão, como explica Faccioli (2006):

A hipnose, em termos mais estritamente descritivos, é o procedimento de sugestões reiteradas e exaustivas, aplicadas geralmente com voz serena e monotônica em sujeitos que algumas vezes correspondem às mesmas, realizando-as, seja no plano psicológico ou comportamental. Estes sujeitos responsivos também costumam relatar alterações de percepção e consciência durante a indução hipnótica. E em alguns casos respondem de modo surpreendente ao que lhes é sugerido, o que pode incluir, por exemplo, anestesia, alucinações, comportamento bizarro e ataques convulsivos (FACCIOLI, 2006, p. 15).

Velasquez começa o processo ao relatar uma história, encantando pela palavra, preparando o gerente para a hipnose ao montar uma fábula instantânea. Enquanto fala, retira do interior da casaca um relógio de bolso e o segura um pouco. Então, ao ponderar sobre a honradez, começa a utilizar o objeto de pêndulo, dizendo:

“— [...] mas nós somos homens honrados. Eu sou um homem honrado. O senhor é um homem honrado. Qualquer um vê isso... Não é? Só não vê isso... o que? Um cágado. Mas o senhor não é um cágado. Eu não acredito. O senhor é um cágado? Então, repita comigo: Eu. Sou. Um. Cágado. Eu. Sou. Um. Cágado. Eu. Sou. Um. Cágado”.

E o homem, literalmente, torna-se um cágado<sup>120</sup>.

A hipnose aqui, de “hipnos = sono” e “osis = ação ou processo”, foi mais do que o processo de cair no sono induzido, como taxou o médico e pesquisador James Braid (Estudos recentes utilizam os traçados eletroencefalográficos como base de que o paciente está em verdade em transe e não adormecido). O tipo de hipnose empregada pelo mágico, mostra-se uma mistura de técnicas da ericksoniana<sup>121</sup> com a hipnose alter-induzida (aplicação de sugestões hipnóticas por outra pessoa num aquiescente) mística/mágica (ocorrência do sobrenatural/uso da magia), em que, como resultado final, o gerente, literalmente, de modo permissivo e indireto, tornou-se um cágado por uma questão de seu inconsciente somada à associação aos comandos de Velasquez.

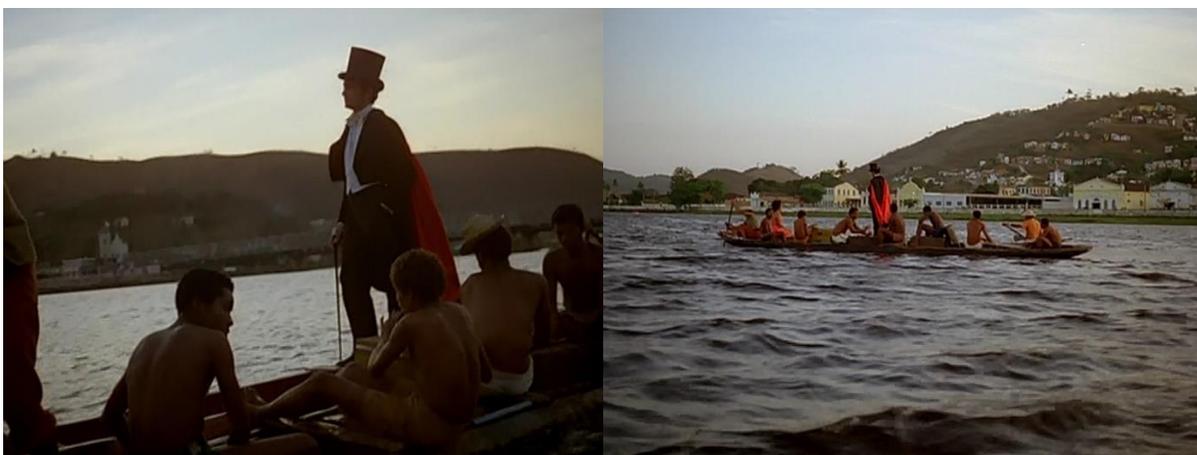
<sup>120</sup> O animal que aparece na *figura 59* é um Jabuti-Piranga (do tupi: o que come pouco vermelho), comum das matas brasileiras, do Nordeste ao Sudeste do país, alcunhado popularmente no Nordeste de “cágado”. Basicamente, o Jabuti é de habitat terrestre, e, o cágado, aquático. O emprego do nome popular do animal, no longa-metragem, expressa o cuidado com os detalhes e a diversidade linguística, de dialetos, no país.

<sup>121</sup> A hipnose ericksoniana foi desenvolvida na década de 60 por Milton Erickson, um psiquiatra norte-americano, especializado em terapia familiar e hipnose, e se caracteriza principalmente por sugestão indireta, uso de metáforas, analogias, técnicas de confusão e duplo vínculos (forte envolvimento emocional contraditório, ora de afeto, ora de agressão)



*Figura 60*

O mágico e a *partner* partem pelo Paraguaçu. Como pano de fundo, a natureza abundante e as construções coloridas abraçam a Ponte Imperial Dom Pedro II, a qual liga Cachoeira à São Félix e um dos principais postais do Recôncavo Baiano. O que faz dela, símbolo histórico e local, uma das impulsionadoras do turismo do Recôncavo, um bem simbólico que também atua como mercadoria: elemento da identidade local construída/imaginada.



*Figuras 61 e 62*

Velasquez se mostra imponente e elegante, recortado contra a paisagem tropical. Diferente dos demais, os quais estão sentados, novamente ele está acima, “sobre” todos. As cores de suas vestes se destacam. E, juntamente à paisagem, aos tons de verde, azul e terracota, formam uma incrível e poética paleta de cores.



*Figura 63: Os artistas chegam à outra cidadezinha. O povo está em peso na rua.*

Na chegada a uma pousada de outra cidadezinha, Velasquez e Paloma são assistidos pela população local, em sua maioria, composta de lavradores rurais, trabalhadores comuns, reais, pessoas da terra e não-atores, mas codjuvantes da história do mágico e do delegado, da liberdade e da opressão. É a ficção e o real em diálogo.

Seguidos de perto pelas crianças, que se acotovelam a fim de carregar as malas, o mágico e *partner*, artistas à margem da sociedade, são ovacionados por outra categoria de marginal na sociedade adulta: a criança. Bernardet (2007) explica:

[...]não é responsável pelo estado em que se encontra a sociedade. É objeto, e não sujeito. E, o que é importante, embora sofra os problemas sociais, não tem consciência deles e não agirá para resolvê-los. Finalmente, a criança, um dia, virará adulto e poderá agir, fazer o que não está sendo feito hoje: nota de esperança em relação à sociedade futura. Assim é que o menino favelado, alva inocência e maior vítima, é o delfim do cinema nacional (BERNARDET, 2007, p. 57-58).



*Figuras 64 e 65*

Dois cabos patrulham a praça em suas bicicletas escuras tendo ao fundo a igreja branca, o transporte popular sob o abrigo da sombra de árvores frondosas, com um ou outro transeunte ocasional: a cena pinta o quadro de tantas outras pequenas cidades do interior da Bahia dos anos 80.



*Figura 66 e 67*

O louco que conversa em voz alta consigo mesmo; que veste farrapos e dorme na rua; não conhece o limite entre a fantasia e o real; que tem muito de quixotesco: outra figura arquetípica do embusteiro, assim como o mágico. E como parte do marginalismo cômico, torna-se folclore em inúmeras cidadezinhas.

Para Nichols (2000), tanto o palhaço/louco quanto o mágico/mago, figuras risíveis, populares e recorrentes no universo picaresco, representam o arquétipo do embusteiro, no entanto, cada um com suas particularidades:

Tanto o Louco quanto o Mago se acham à vontade no mundo transcendental. O Louco dança nele como criança inconsciente; o Mago cruza-o como viajante amadurecido. Ambos estão relacionados com o arquétipo do Embusteiro, porém de maneiras diferentes. As diferenças entre o Louco e o Mago a esse respeito assemelham-se às que existem entre uma brincadeira e um ato mágico. O Louco nos prega peças; o Mago nos arranja demonstrações. O Louco perpetra suas surpresas nas nossas costas; o Mago é capaz de realizar sua mágica diante de nós, bastando para isso que assistamos às suas representações. O Bufão nos engana e faz-nos rir; o Mago nos mistifica e faz-nos pensar (2000, p. 57).



*Figura 68*

Paloma, com suas roupas de cores vibrantes — majoritariamente pretas ou vermelhas — de maquiagem esmerada e adornos dourados nas orelhas, pescoço, pulsos e dedos, além do apreço pelo fumo, do gingado, da sensualidade, do riso solto e do uso da cartomancia, representa, em muitos aspectos, Carmem Miranda; assim como demonstra uma latente veia hispânica e externaliza, em suas características (à frente, incorporará de fato), a entidade espiritual pomba-gira, que atende na linha de Umbanda, religião brasileira com elementos africanos, indígenas e cristãos. Vale ressaltar que o mágico também recorda em muitos aspectos ao companheiro da pomba-gira, que é Exu.



*Figuras 69 e 70*

Velasquez conta ao gerente da pousada acerca de sua herança ancestral de toureadores espanhóis, advinda de um avô, e do sangue negro da avó equilibrista brasileira que morava no

Paraguai. Inclusive, o nome que carrega, Velasquez, pertence ao avô. Assim como a arte da magia.



*Figuras 71 e 72*

O mágico visita o cinema local em companhia de “seu Zezinho”, o dono. No palco do antigo e modesto lugar, de aspecto um tanto abandonado, observa o ambiente sob o ecoar de palmas e recitativos de uma ópera ao fundo; então, a câmera assume a função olho e nós somos Velasquez, a imaginar a glória de um espetáculo de casa cheia.

Na *figura 72*, Velasquez assume uma expressão corporal diferente da anterior, sonhadora. É o momento em que o dono do cinema lhe indaga:

— Vem cá, moço, nesse espetáculo tem sacanagem. Não tem?

Com a expressão corporal de quem acabava de ser insultado, Don Velasquez tira a mão de um dos bolsos e responde, ao escutar o outro indagar novamente, com ar de riso:

— Tem sacanagem?

— Meu senhor... Este espetáculo é mais limpo do que se possa imaginar. Coisa até para criança.

Tentando desconstrair a tensão que se instala no local, o dono do cinema se justifica:

— Não... Estou perguntando porque eu preciso ter uma garantia. Afinal de contas, eu tenho cinquenta por cento nessa brincadeira. O senhor tem alguma artista?

— Tenho, sim. A minha *partner*.

— *Partner*? — depois de uma breve pausa, seu Zezinho prossegue: — Que que ela faz?

— *Partner*: me assessora nos números de mágica. E nos entre atos, canta e dança... divinamente — frisa o mágico, ao final da resposta.

— Por que ela não faz strip-tease? — a cena muda para o banheiro de aparência suja e malcheirosa, aos fundos do cinema, e seu Zezinho continua: — Mulher pelada, ó, dá o maior ibope. — afirma o senhor, rindo.

— Strip-tease... Olha que ideia... — comenta Velasquez, entre enojado com a proposta do pequeno empresário, e a situação execrável das instalações ao fundo do cinema.

— Pense no que eu estou lhe falando, viu, moço — após concluir o uso do mictório, seu Zezinho se aproxima da porta, ainda fechando a braguilha, e diz: — É televisão ligada no palco na hora da novela e... mulher pelada entre uma mágica e outra. Ó, pode deixar que eu me encarrego de fazer a propaganda boca a boca...

— Pelo amor de Deus! Não faça isso! — interrompe-o Velasquez, levando a mão à testa, desolado.

— E por que não?!”

A cena e o diálogo acima fazem alusão às pornochanchadas do Cinema do Lixo e à programação da TV, que, após a criação da Embrafilme, tornou obrigatória a exibição de filmes nacionais e fez do cinema brasileiro uma indústria, uma linha de desenvolvimento em um continente de recessão, tecendo sonhos com fantásticas superproduções para mostrar que o cinema nacional achava-se dentro da tendência do cinema internacional.



*Figuras 73 e 74*

O delegado recebe na delegacia um rapaz acusado de ser, como ele próprio chama “descabaçador de moça velha”, e dá o ultimato: casar ou ir preso. O advogado tenta interceder pelo jovem, citando artigos da Constituição Federal, mas o delegado retruca e o insulta, colocando-se como a autoridade maior: “A lei sou eu”. Após trancar o rapaz e dispersar o advogado, o delegado vai “apurar” a denúncia.

Na *figura 74*, o delegado está à mesa, a jantar com a suposta vítima, Judite, e a irmã dessa, Hortênsia, provavelmente, a denunciante do rapaz. Eis que segue o diálogo:

“— O rapaz está preso — avisou o delegado.

— E... Eu tenho... Tem alguma esperança de ele reparar o erro? — pergunta Judite.

— O erro...? Vamos ver, dona Judite. — comenta o delegado. E complementa: — Ele morou aqui, não morou?

— Hmm...! Morou...! Ora, seu delegado! O senhor não se lembra, quando a minha comadre morreu, deixou aquele menino novinho... Praticamente fui eu quem criou ele! — bradou Hortênsia.

— Seu delegado... Ele... Ele me rezou. Foi coisa de macumba. — conta Judite, meio acanhada.

— E de servegonhice! — exclama Hortênsia.

— Hortênsia... Por acaso você duvida da minha honestidade? — indaga Judite à irmã.

— O que eu duvido é que aquele moleque repare o mal que ele lhe fez! — afirma Hortênsia.

— Repara, sim. Repara... — assegura o delegado, enquanto lambe os dedos. — Bem, vão me desculpar. O jantar estava um delícia, mas eu tenho que ir. O dever me chama. — avisa, fazendo menção de se levantar.

— Faz o favor, seu delegado. O senhor não pode ir sem antes provar o meu licorzinho de leite! — e sem esperar resposta, dona Hortênsia levanta-se e sai.

— Mas, dona Hortênsia... Eu não bebo em serviço... Eu... — tenta retrucar o delegado, em vão.”

Apesar de Judite fazer menção à reparação de um “erro” — algo muito comum na tradição popular de se limpar a “honra” de uma família, a honra de uma jovem já não mais imaculada, por meio do casamento ou do duelo — ela se mostra indignada quando a irmã dá a entender que houve uma intimidade maior entre ela e o acusado, e, então, esclarece que a afronta a sua honra ocorreu de outra maneira: por meio de “macumba”. Pressupor que se foi “corrompida” sexualmente por meio de reza ou feitiço, é completamente compreensível dentro do pensamento supersticioso e mesmo do pensamento religioso exacerbado. Hortênsia duvida de que o mal seja reparado e, o delegado, na ausência de outra figura masculina de autoridade na casa (do contrário, seria cobrado por essa), exerce o papel do “pai” e o papel da ordem.

O fato de estar sentado à mesa, jantando em horário de serviço, inclusive a ser servido com licor, denota uma hospitalidade própria do interior, de lugares pequenos que são regidos por regras internas ou por regras mais flexíveis. Ou mesmo onde todos se conheçam e muitos sejam parentes ou relacionados.



*Figuras 75 e 76: O delegado vai conferir a apresentação de Velasquez e Paloma. Na entrada do cinema, ele ralha com o dono e critica os filmes projetados no local.*

O delegado confronta o dono do cinema a respeito do espetáculo de mágica, indagando-o no tocante a começar a expor nudez ao vivo. Seu Zezinho desconversa, dizendo que é nu artístico. O delegado diz que é safadeza e que o espetáculo tem de ter censura prévia, e não pode ser liberado levemente. Depois, aponta para os cartazes de filmes adultos nas paredes e os chama de indecentes. O dono do cinema se defende, afirmando estar dentro da censura federal. O delegado se valida como sendo a censura federal e dá graças pela cidade estar ocupada demais vendo novelas para ir ao cinema assistir indecências.

Novamente, a narrativa fílmica desagua na popularização das telenovelas e na “crise” do cinema. O delegado assume o discurso de censor e demonstra não somente uma “preocupação” com a faixa etária ou o conteúdo das películas mostradas, mas também autoritarismo e excesso de ego. Outro ponto está no colocar a TV em detrimento do cinema. A fala do delegado claramente associa as novelas à programação familiar, ao popular, enquanto o cinema ocupa o local de incitação à depravação.



*Figuras 76 e 77: Velasquez e Paloma ouvem a barulhenta chegada do delegado. No decorrer do espetáculo, o delegado não esconde o enfado.*

“— Droga! Ainda bem que esta porcaria de cinema está para acabar!”, brada o delegado, após sentar-se em um dos assentos e esse ceder com o seu peso. Velasquez e Paloma, no camarim, não escondem o desconforto. O delegado, representante da lei, cria do Estado, continua a marcar em suas falas o declínio do cinema brasileiro diante da censura e da instalação, promoção e popularização do cinema norte-americano pela TV, das telenovelas nacionais. O cinema aparece aqui como algo velho e ultrapassado, em vias de extinção.



*Figuras 78, 79, 80 e 81*

O mágico tenta justificar a sua hesitação em fazer o espetáculo sem público, quando o delegado retruca: “— Não tem distinto público, mas tem o senhor delegado! E ande logo com isso! E não deixe de mostrar safadeza nenhuma!”. Velasquez e Paloma, então, montam um espetáculo especialmente para o delegado, com direito à levitação, continência à bandeira e muito requebrado.

O fato do delegado barrar o espetáculo sob o pretexto de avaliá-lo, não impede que sua autoridade seja burlada pelas crianças, um bêbado e um louco, que cantam e dançam em coro no exterior do cinema, escutando toda a apresentação. E nos deparamos novamente com perfis marginais a enfrentar a censura.



*Figura 82: Os “marginais” contra a censura*



*Figuras 85 e 86*

Na manhã seguinte, Velasquez e Paloma falam sobre o delegado. Para Paloma, eles conseguiram “dobrá-lo”. Velasquez se mostra menos otimista e diz: “— Essa gente é um perigo. Tem medo de tudo. A gente nunca sabe o que eles vão fazer”. A fala do mágico abarca mais do que a autoridade local, ele se refere ao grande obscurantismo da época: a ditadura militar.



*Figuras 87 e 88*

Dona Zélia e o delegado discutem pela verba repassada para a feira dos presos. Tendo recebido mil cruzeiros, Zélia estipula que seja o dobro. O delegado debocha e diz que a cozinheira quer fazer um banquete. Ela responde que quer comprar feijão, farinha e carne do sol (a tríade em questão é associada ao básico alimentar e acessível dentro do econômico para se suportar o trabalho de “barriga cheia”; são bens materiais e simbólicos do nordestino), para “os miseráveis não morrerem de fome”.

Dona Zélia possui uma caracterização muito próxima de outra cozinheira negra presente na literatura brasileira infanto-juvenil e em séries de televisão: Tia Anastácia, do Sítio do Picapau Amarelo. Há em Zélia e Tia Anastácia a forte representação do mito da mulher negra mãe, ou seja, aquela que abraça a todos como filhos, sacrifica-se e se doa continuamente.



*Figuras 89 e 90*

Velasquez nota que é dia de feira. E comenta: “— Se eles não viram o nosso espetáculo, como podem saber se é bom?”. Para o mágico, se o público não podia ir até o seu espetáculo, ele levaria o espetáculo até o povo.



*Figuras 91, 92 e 93: É dia de feira na cidade. Velasquez e Paloma vão visitar o local e convidar a população para o espetáculo.*

A temática da feira livre em *O Mágico e o Delegado*, mostra-se tão necessária à narrativa por dois aspectos: o primeiro, pela natureza mambembe dos espetáculos da dupla de artistas (Velasquez e Paloma); o segundo, pela feira livre ser um patrimônio local, um entreposto de comércio a céu aberto, onde circulam bens materiais e simbólicos do Nordeste, que vão “[...] da carne seca e da farinha e do boi, até os folhetos de cordel e os embates dos repentistas sobre o imaginário nordestino”(NOVAES, 2011, p. 32).

A feira livre é um espaço profundamente fecundo para espetáculos variados e de contato direto com o público, sem intermédios. Velasquez compreende que não existe espetáculo/mágica sem público.



*Figuras 94, 95, 96 e 97: Na feira, a mágica acontece. Velasquez e Paloma se apresentam e ocorre o milagre brasileiro, o engodo propagado pela ditadura militar. Na realidade da feira, fartura sem fim, multiplicação do “pão” e gravidez sem a mácula do pecado.*

No fantástico, o sobrenatural é inesperado, surpreendente, desperta incertezas e dúvidas. No maravilhoso, o sobrenatural é inquestionável e sua manifestação é coerente com o universo retratado, como, por exemplo, o conto Barba Azul, que provém de contos de fadas, ainda que seja designado como maravilhoso. No mágico, o qual foi cunhado em 1925 por Franz Roh, um crítico de arte, a alcunha surgiu para descrever pinturas oníricas, de influência surrealista.

A antonomásia “fantástico” tem designação europeia, também atribuída aos contos de Edgar Allan Poe. Já a designação “maravilhoso” é própria da América Latina e atribuída a obra de autores como Gabriel Garcia Márquez, Jorge Luís Borges, Murilo Rubião, José J. Veiga e Júlio Cortázar.

Para Caillois (1966), o “maravilhoso” e o “fantástico”:

O universo do maravilhoso está naturalmente povoado de dragões, de unicórnios e fadas; os milagres e as metamorfoses ali são contínuos; a varinha mágica é de uso corrente; os talismãs, os gênios, os elfos e os animais agradecidos abundam; as madrinhas satisfazem em um segundo os desejos das órfãs merecedoras de ajuda... No fantástico, ao contrário, o sobrenatural aparece como uma ruptura da coerência universal. O prodigioso se mostra, aqui, como uma agressão proibida, ameaçadora, que rompe a estabilidade de um mundo no qual as leis haviam sido consideradas, até então, como rigorosas e imutáveis. É o impossível sobrevivendo em um mundo do qual o impossível está excluído por definição (p. 11).

Segundo Todorov (1975):

Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao do conto de fadas; de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault). O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o estatuto do sobrenatural (p. 60).

Ainda que seja considerado um autor do “maravilhoso”, Julio Cortázar é um dos principais expoentes do Realismo Fantástico, corrente literária do início do século XX, que se intensificou como forma de reação a ditadura de 60 e 70 na América do Sul. As características dessa corrente se pautavam na discrepância entre a cultura da tecnologia e a cultura da superstição e a ‘fusão’ do universo mágico com a realidade.

O gênero conto em Cortázar é complexo e profundamente dedicado a uma temática. Isso, graças a influência provinda de Edgar Allan Poe, do qual é tradutor e teórico. No conto em questão, a ruptura temporal é a temática predominante, ainda que apareçam sub-temáticas.

De acordo com Moisés (1997), o gênero conto precisa de uma unidade de efeito (Unidade proposta e teorizada por Edgar Allan Poe e reafirmada por Julio Cortázar):

No conto há unidade de ação, espaço, tempo e tom. Em relação ao espaço, o lugar físico em que a ação decorre possui interesse dinâmico. Em relação ao tempo, o período é sempre curto, horas ou dias (ou não será um conto). Preocupa-se com o centro nevrálgico da questão, sendo

objetivo e atual, vai direto ao ponto, sem deter-se em pormenores secundários. Essa objetividade é ressaltada justamente pela unidade de ação, lugar e tempo. Quanto ao tom, a intenção é provocar no espírito do leitor uma só impressão: pavor, piedade, ódio, simpatia ... ou seus contrários. O conto opera com ação e não com "caracteres". Ele apenas cria situações conflituosas em que todos nós, indistintamente podemos espelhar-nos. Nesse caso as personagens são consideradas como instrumentos da ação (p. 126).

Já para Piglia (2004), o conto, a história, é construída com o não-dito:

A versão moderna do conto, que vem de Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e do Joyce de *Dublinenses*, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só. A teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão (p. 91).

Cortázar (1974) também teorizou acerca do gênero:

[...] um contista é um homem que de repente, rodeado pela imensa algaravia do mundo, comprometido em maior ou menor grau com a realidade histórica que o contém, escolhe um determinado tema e faz com ele um conto. Esta escolha do tema não é tão simples. Às vezes o contista escolhe, e outras vezes sente como se o tema se lhe impusesse irresistivelmente, o impelisse a escrevê-lo. No meu caso, a grande maioria dos meus contos foram escritos — como dizê-lo? — independentemente de minha vontade, por cima ou por baixo de minha consciência, como se eu não fosse mais do que um meio pelo qual passava e se manifestava uma força alheia (p. 154).

Em “Carta a uma senhorita em Paris”, o narrador–personagem começa com uma afirmativa em caixa-alta, de que não queria viver no apartamento de sua amiga, Andrée, na Calle Suipacha, na Argentina. Ele se justifica dizendo que o desagrada adentrar em uma ordem fechada, exatamente como é a casa dela. O temor pela ruptura da ordem surge logo nos primeiros parágrafos e se agrava devido aos coelhos, quando ele se muda, na quinta-feira, às cinco da tarde:

Mudei-me na quinta-feira passada, às cinco da tarde, entre névoa e tédio. Fechei tantas malas em minha vida, passei tantas horas preparando bagagens que não levavam a parte nenhuma, que a quinta-feira foi um dia cheio de sombras e correias, porque quando vejo as correias das malas é como se visse sombras, partes de um látigo que me açoita indiretamente, da maneira mais sutil e mais horrível. Mas fiz

as malas, avisei sua criada que viria instalar-me, e subi de elevador. Precisamente entre o primeiro e o segundo andar, senti que ia vomitar um coelhinho (p. 1).

O narrador relata que raramente vomita coelhos e pede que André não o censure, pois o fato não o envergonha e, dado isso, não precisa se isolar e calar. Quando sente que vai vomitar um coelhinho, ele explica:

[...]ponho dois dedos na boca como uma pinça aberta, e espero sentir na garganta a penugem morna que sobe como uma efervescência de sal de frutas. Tudo é rápido e higiênico, transcorre em um brevíssimo instante. Tiro os dedos da boca, e neles trago preso pelas orelhas um coelhinho branco. O coelhinho parece contente, é um coelhinho normal e perfeito, só que muito pequeno, pequeno como um coelhinho de chocolate, mas branco e inteiramente um coelhinho. (p. 2).

Com o animal na palma da mão, acaricia-o, como quem já está acostumado com o fato. Então, ao notar que o coelhinho sente fome, geralmente, o alimenta em um grande vaso onde cresce trevo, o qual foi plantado para esse fim. O narrador desabafa que o evento ocorreu entre o primeiro e segundo andar, como um aviso, ou agouro de como seria a sua vida na nova casa:

Entre o primeiro e o segundo andar. André, como um aviso do que seria minha vida em sua casa, soube que ia vomitar um coelhinho. Em seguida tive medo (ou era surpresa? Não, medo da mesma surpresa, talvez), porque antes de deixar minha casa, só dois dias antes, tinha vomitado um coelhinho e estava livre por um mês, por cinco semanas, talvez seis com um pouco de sorte. Veja você, eu tinha resolvido inteiramente o problema dos coelhos. Plantava trevo na varanda de minha outra casa, vomitava um coelhinho, punha-o no trevo e, ao fim de um mês, quando suspeitava que de um momento para outro... então dava o coelho já crescido à sra.de Molina, que pensava ser um hobby meu e se calava (p.2).

Ao contar de sua rotina referente aos coelhos, o vaso, o trevo e a sra. Molina, diz que teria sido preferível matá-lo logo de início, mas um mês é um coelho e distancia tanto. Portanto, o coelhinho nascido entre o primeiro e o segundo andar, não consegue matá-lo. Envolve-o em um lenço, esconde-o de Sara, a empregada, e logo o encerra no armário vazio. Logo, são dez:

São dez. Quase todos brancos. Levantam a morna cabeça para as lâmpadas da sala, os três sóis imóveis do seu dia, eles que amam a luz porque sua noite não tem lua nem estrelas nem lampiões. Olham seu triplo sol e estão contentes. Por isso, pulam pelo tapete, pelas cadeiras, dez suaves manchas movimentam-se como uma constelação móvel, de um lado para outro, embora eu quisesse vê-los quietos, vê-los a meus pés e quietos — um pouco o sonho de todo deus. André, o sonho jamais cumprido dos deuses —, não assim, insinuando-se atrás do retrato de Miguel de Unamuno, em torno do grande jarro verde-claro,

pela negra cavidade da escrivainha, sempre menos de dez, sempre seis ou oito, e eu me perguntando onde andarão os dois que faltam, e se Sara se levantasse por qualquer coisa, e a presidência de Rivadavia que eu queria ler na história de Lopez (p. 4).

Então, quando passam a onze, fica um vazio insuperável. A ruptura temporal, da ordem, é demasiada aflitiva:

Quanto a mim, do dez ao 11 há como um vazio insuperável. Você vê: dez estava bem, com um armário, trevo e esperança, quantas coisas se podem construir. Mas não com 11, porque dizer 11 é certamente dizer 12. Andréé, 12 que será 13. Então está o amanhecer e uma fria solidão na qual cabem a alegria, as recordações, você e talvez tantos outros. Está esta sacada sobre Suipacha cheia de aurora, os primeiros sons da cidade. Não acho que seja difícil juntar 11 coelhinhos salpicados sobre os paralelepípedos, talvez nem os notem, atarefados com o outro corpo que convém levar logo, antes que passem os primeiros colegiais (p. 6).

No conto, a simbologia dos coelhinhos é inexata, ainda que abundante. Esses podem representar lembranças, o inconsciente, desejos reprimidos ou a ansiedade. Coelhinhos no armário podem ser memórias guardadas, conflitos interiorizados. Os trevos geralmente significam esperança. Sara pode ser uma metáfora para o leitor. A carta, escrita pelo narrador para Andréé, talvez seja um texto suicida ou somente um desabafo, uma confissão. Andréé, quem sabe, simule mais do que uma amiga, talvez expresse o receptor, o ouvinte, o amor.

A complexidade e profundidade do texto cortazariano deixa as interpretações incertas, nebulosas. Arrigucci (1995), debruça-se sobre esse aspecto de Cortázar, explanando:

“[...] a admirável arte do contista já está toda lá: a perfeita naturalidade com que seu mundo cotidiano sofre a ruptura abrupta do fantástico vem vazada em prosa displicente na aparência, mas de implacável precisão em cada palavra; o gosto por animais insólitos desponta onde menos se espera, e o narrador parece sempre guiado por um senso raro dos encontros fora de hora ou de lugar, descobrindo brechas insuspeitadas no cotidiano mais banal (p. 14).

Destoando do fantástico de Cortázar, o qual se encontra na ruptura da ordem, não somente no vomitar coelhinhos, mas fazê-lo descontroladamente; o fantástico em *O Mágico e o Delegado* parte da carnavalização do “milagre econômico”:

O elemento fantástico, uma novidade na obra de Coni campos, não está de forma alguma desvinculada da realidade. Os milagres que o mágico vivido por Nelson Xavier faz enquanto está preso, servindo-se de banquetes maravilhosos, são a referência mais “realista” possível ao engodo do “milagre brasileiro” alimentado pela propaganda da ditadura militar. Tudo era pura ilusão. No fim da história, o mágico morre de fome (Campos, 2003, p. 16).

Na área econômica o país crescia rapidamente. Este período que vai de 1969 a 1973 ficou conhecido como a época do Milagre Econômico. O PIB brasileiro crescia a uma taxa de quase 12% ao ano, enquanto a inflação beirava os 18%. Com investimentos internos e empréstimos do exterior, o país avançou e estruturou uma base de infraestrutura. Todos estes investimentos geraram milhões de empregos pelo país. Algumas obras, consideradas faraônicas, foram executadas, como a Rodovia Transamazônica e a Ponte Rio-Niterói. Porém, todo esse crescimento teve um custo altíssimo e a conta deveria ser paga no futuro. Os empréstimos estrangeiros geraram uma dívida externa elevada para os padrões econômicos do Brasil.

Para Andrade (1989), a política de abertura do mercado brasileiro ao capital estrangeiro nas décadas de 1960 e 1970 fomentou:

Hoje já se pode avaliar as consequências altamente lesivas ao interesse nacional implantadas com a política de abertura ao capital estrangeiro que passou a controlar os mais importantes setores de nossa economia, com o freio à reforma agrária, com a política de endividamento externo e interno empobrecendo ainda mais a população, com a repressão à reflexão e à pesquisa científica que expulsou do país os melhores cérebros, com a reforma universitária que fez crescer consideravelmente a oferta de vagas ao mesmo tempo em que fez cair a qualidade do ensino, com a deterioração das condições de saúde da população, com a expansão da fronteira agrícola sem a menor preocupação com os problemas ecológicos e com a execução de projetos faraônicos que não traziam nenhum benefício ao país (ANDRADE, 1989, p. 10)



*Figuras 98, 99, 100 e 101*

O público de Velasquez e Paloma está na feira, é a feira. Espaço onde se encontra a figura do sertanejo, da baiana, do tabuleiro, da vendedora de confeções e até da grávida sem a mácula. Símbolos do imaginário cultural e religioso nordestino.



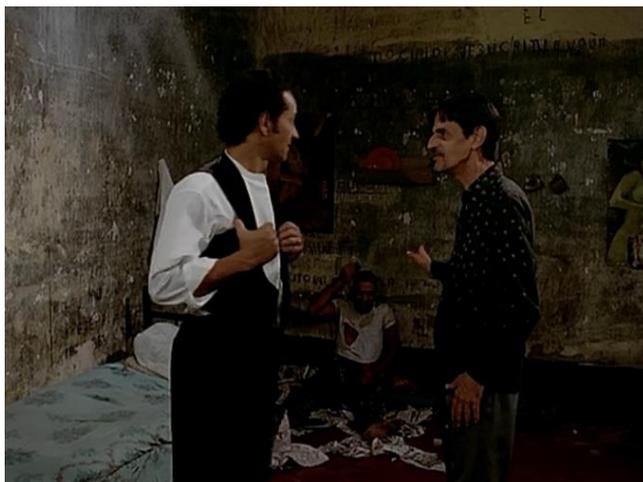
*Figuras 102, 103, 104 e 105*

A simbologia das cores em *O Mágico* e *o Delegado* está ligada principalmente às cores quentes, ao tropical, ainda que às frias, como o verde, surjam para dar tranquilidade, esperança. A feira é um local profundamente sensorial, onde se tateia, cheira, degusta e observa a mercadoria a ser adquirida. Escuta-se o bradar dos preços e vantagens de se obter determinado produto. As figuras 104 e 105 trabalham bastante com o sensorial do expectador a fim de transmitir uma mensagem de fartura, a sensação de que se mata a sede e a fome.



*Figuras 106 e 107: o milagre da feira não se sustenta e o delegado perde o opulento peru, e, Judite, a barriga e o casamento.*





*Figuras 108, 109, 110 e 111*

Velasquez é conduzido à cadeia e preso. Ao colocá-lo na cela, o delegado diz “— Agora tá toda a bagunça dessa cidade aí nessa cela: ladrão de galinha, bebum, doido e artista!”. Como figura marginal, Velasquez é reconhecido e acolhido pelo grupo de presos.



*Figuras 112 e 113*

Após a prisão do parceiro de trabalho e amado, resta a Paloma buscar abrigo na casa de dona Zuleica, prostíbulo onde continua a fazer números de entretenimento. Contudo, a transformação da *partner* é visível: sua expressão exala dor e tristeza, desalento. Sua voz canta sobre a distância, a ausência e o amor profundo. Tudo nela remete a melancolia, ao sofrimento. Assim como Paloma, restam a inúmeras jovens em situação de rua, de vulnerabilidade, buscar socorro em espaços compartilhados com outras pessoas com dores, perdas e infortúnios similares, a busca de garantir, principalmente, um teto sobre a cabeça e alimento. Casas como a de Dona Zuleica oferecem a essas mulheres uma espécie de proteção.



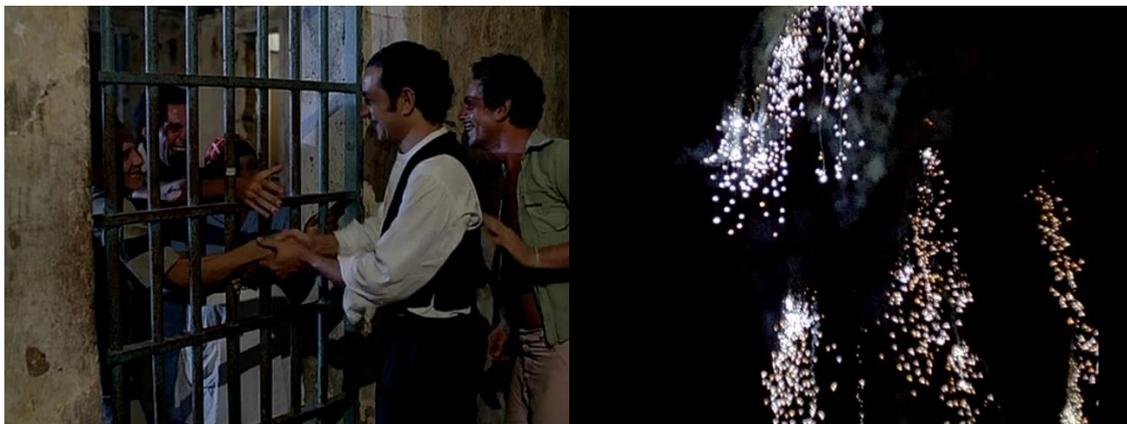
*Figuras 114, 115 e 116*

Na cadeia, a fauna nordestina invade a cela graças aos delírios de um dos presos, que, em abstinência de bebida alcoólica, instaura o caos.



*Figuras 117 e 118*

Consternado com o sofrimento dos companheiros de cativoiro, Velasquez passa a fazer mágicas a fim de aliviar a vida na cela. Nas figuras 117 e 118, as pombas brancas vêm, por meio da magia, transmitir a paz.



*Figura 119 e 120*

Ao conquistar a confiança dos companheiros de cela e dos funcionários da delegacia, Velasquez consegue acesso ao pátio, realizando inúmeras chuvas de fogos que embevecem a todos. Mas o espetáculo termina com a chegada do delegado, que dispersa todos e restabelece a ordem. A lei que cerceia a liberdade.



*Figura 121*

Paloma visita Velasquez e indaga: “— [...]Você não vai sair daqui? Cê pode!”. Velasquez responde: “— Ainda não chegou a hora. Que bom que você está aqui. Eu sabia que você estava bem... Continua assim, cantando e dançando para esse público que te ama. Eu tenho aqui... esse público cativo. Que precisa de mim. [...] Eu estou bem... Eu estou”. O breve diálogo entre o mágico e a *partner*, revela que Velasquez prossegue na cadeia por livre arbítrio e também por se sentir ligado aos companheiros de cela. A dedicação e zelo que ambos demonstram por seus públicos distintos, nesse momento de separação, expõe o principal ingrediente de fazer magia, de encantar: a recepção. Para que mensagem emitida chegue, precisa-se de um receptor. Para que o espetáculo aconteça, necessita-se de público.



*Figuras 122, 123, 124 e 125*

Após ter uma consulta de cartomancia com Paloma, Judite fica pensativa sobre as coisas ditas e, à noite, cobre todos os santos (para que não a vejam pecar) e se produz para ir ao prostíbulo. A personagem de Judite é bastante dual, pois, tendo ultrapassado a idade socialmente estabelecida para uma mulher se casar (cultura do patriarcado), e ter como figura materna a irmã mais velha austera e beata, acabou por se reprimir de variadas maneiras, inclusive, no quesito sexual. Sendo uma mulher madura e ainda virgem, Judite sente que está estagnada, bloqueada, com a virgindade em voga. Portanto, passa a frequentar o prostíbulo a fim de adquirir experiência e conquistar um bom partido.



*Figuras 126 e 127*

Mulheres como Judite ou Paloma são consideradas transgressoras sociais, pois rompem com os papéis socialmente estabelecidos, principalmente, à época, seja utilizando o próprio corpo como instrumento de trabalho, ou mesmo perdendo a virgindade com um desconhecido, um homem com o qual não mantém nenhum compromisso, como o casamento — indubitavelmente associado à figura da mulher; superestimado e acalentado ainda na infância com o brincar de “casinha”. Temos aqui uma outra classe de marginal dentro do ambiente fílmico, que seria a mulher sexualmente ativa, a voluntariosa, a que traça os próprios caminhos e exerce a própria liberdade. Contudo, Coni Campos não se arrisca nos vieses da objetificação do corpo feminino, da cafetinagem e/ou da mercantilização e exploração de mulheres em favor de uma cultura do estupro violenta, misógina e falocêntrica, pela qual também perpassam Judite

e Paloma, as quais, de transgressoras sociais empoderadas, passam a vítimas de um sistema atroz.



*Figuras 128, 129, 130 e 131*

O delegado é chamado à cela por um dos presos, o qual reclama das mágicas feitas por Velasquez, afirmando que essas encheram a cela de animais e, que, como “morador” mais antigo, ele tinha direitos. O delegado, então, chama o mágico para um “particular”, dizendo: “— [...]cadeia é coisa séria”. Em seu escritório, um dos cabos propõe, fazendo menção à utilização de métodos de interrogatório envolvendo tortura e coerção, bastante utilizados durante a ditadura pelos militares: “— Seu delegado, o senhor precisa de nossa colaboração para a confissão? Ou, de um instrumento especial?”.

Com a interesses escusos, o delegado rejeita a oferta do cabo e diz que o interrogatório se realizará a porta fechada e de forma totalmente sigilosa. Quando a sós com o mágico, tira de uma das gavetas a varinha e diz:

“— Todo processo legal, tem de ter uma prova concreta. E nesse caso parece que o senhor usou de métodos mágicos para tumultuar uma comunidade. Este instrumento usado para conseguir este fim perverso, tem de ser caracterizado. Esta é a sua varinha mágica. O senhor pode me mostrar o seu funcionamento?”

Rindo, Velasquez pega a varinha e pergunta ao delegado se esse acha que ele tenha de fato uma varinha mágica. Ao vê-lo assentir, levanta-se e explica, tirando o foco do delegado de si para a varinha (como visto na figura 129), que, bem da verdade, é o delegado que tem uma verdadeira vara de condão.

Ao distraí-lo, captura o seu revolver e o manuseia um pouco, de forma displicente e brincalhona. Então, na *figura 130*, ironiza:

“— Isso é tão mágico quanto uma vara de condão. Isso pode mandar o senhor dessa para melhor. Pode mandá-lo fazer a mais longa das viagens”.

Depois de provocar mais um pouco o delegado com a arma, diz:

“— Eu não vou lhe matar. Eu não vou sair daqui dessa maneira, não. Aliás, eu não vou sair daqui utilizando uma mágica... que lhe pertence. [...] Se eu quisesse... Se eu quisesse, o que eu não poderia fazer com isso aqui, hein?![...] Liberdade... Dinheiro... Mulheres bonitas... Não é, delegadinho porco? Hein?! Poder... No entanto, isso é seu”.

Assim que se vê fora da mira do mágico, o delegado o envia para a solitária. Lá, Velasquez leva as mãos ao rosto, como quem está arrependido, ou profundamente cansado.

Apesar de desde o início se mostrar preparado a pregar uma peça no delegado, que tanto se autoproclama a lei e é abusivo, em alguns momentos do confronto entre ambos, parece que Don Velasquez está um tanto tentado a atirá-lo. Mas ele afasta a ideia e volta a provocar, jogando com o revólver. Seguir pelo caminho do delegado seria, para o mágico, o mesmo que corromper-se. Se para se libertar ele tivesse que macular a própria inocência, a fonte de sua magia, ele permaneceria preso, pois, essa mágica não lhe pertencia. Não lhe agradava. Claramente, o mágico representa a liberdade, e, o delegado, a opressão. Trata-se do combate entre a imaginação e a censura.



*Figuras 132, 133 e 134*

O carcereiro, após servir o café e o almoço, vai a busca do delegado para dar o informe sobre a situação na cadeia e, relatar, com tom acovardado, que o mágico estava promovendo banquetes de sultão dentro da solitária, com direito a bandejas de prata, comida de qualidade altíssima e até odaliscas. Incrédulo, o delegado agarra-o pela gola da camisa e diz:

“— Não sei, não... Não sei, não...! Se você estiver me mentindo, ou mangando de mim... Eu vou ter de botar você junto com o mágico... a pão e água!

— Seu delegado! Eu juro pela alma da minha mãe! — disse o carcereiro, fazendo o sinal da cruz.

— [...] repete comigo: o trem passou na linha, a linha balançou, se eu tiver mentindo, a buceta da minha mãe estourou!”

O carcereiro faz conforme o ordenado e, intrigado, o delegado pressupõe que Paloma esteja alimentando Velasquez às escondidas.

Na refeição seguinte, os presos se negam a comer outra coisa que não seja o banquete do mágico e iniciam uma greve de fome.



*Figuras 135 e 136*

Com a repercussão da greve de fome na cadeia local, o delegado é chamado ao gabinete do prefeito, que fala sobre a urgência do término do evento para que os jornais da capital não comprometam a sua relação com o governador. Logo, pergunta se tudo está ligado ao mágico, ou se há alguma coisa que esteja lhe sendo ocultada. O delegado, então, esquiva-se dizendo que tudo se deve ao mágico e que não existe nenhuma implicação política no caso. O prefeito procura saber das reivindicações dos presos e, ao tomar ciência de que se trata da péssima qualidade alimentar das refeições carcerárias, ralha com o delegado e manda que melhore a comida e acabe a greve, senão, não poderá se responsabilizar pelo cargo. Então, verba que até então alegava ser insuficiente, passou a ser prioridade, a ponto de que a primeira ação do delegado ao retornar à cadeia seja a de liberar uma quantia a Dona Zélia para a galinha gorda à molho pardo, acompanhada de arroz e farofa, do almoço do dia seguinte.

A mudança súbita do delegado ao ver o seu cargo ameaçado, delata a sua inconsciência perante os trâmites do jogo político, pois não lhe pareceu tão severa, a princípio, uma greve de fome, expondo a sua função de mera ferramenta, ainda que constantemente utilize a própria posição como arma, como apontou Velasquez ao confrontá-lo.



*Figuras 137 e 138: Paloma se mostra cabisbaixa e pensativa desde que Velasquez foi para a solitária. Ao ser indagada o motivo pelo qual o mágico não faz um grande truque para estar ao seu lado, ela responde: “— Porque ele está só. E na solidão, o meu Velasquez, não tem nenhum poder”. Um mágico sem seu público é apenas um homem.*



*Figuras 139 e 140: As silhuetas recortadas contra o pôr do sol, com às águas ao fundo, ganha romantismo e pureza. A ligação entre os amantes está bastante presente no elemento água, em sua voracidade e força, como uma barragem a estourar. Eles estão submersos um no outro. E parecem afundar mais e mais.*

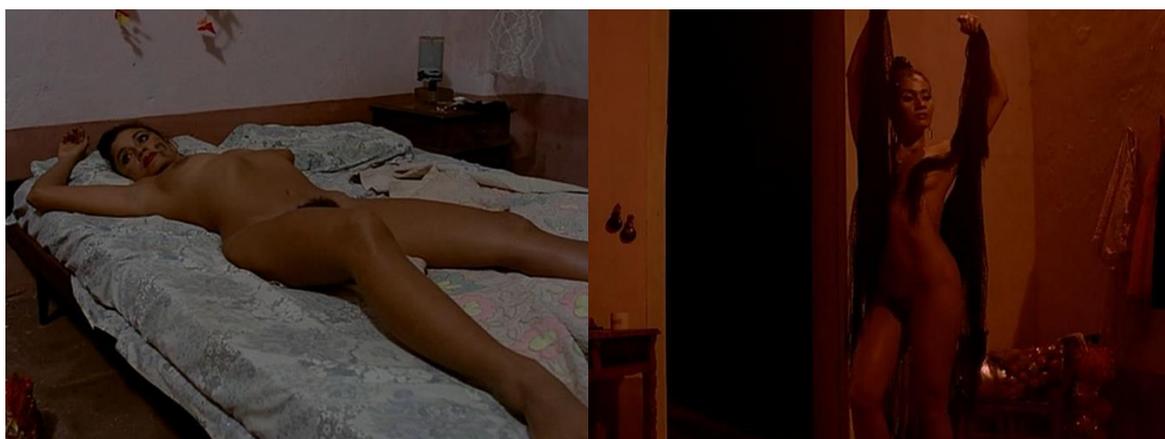


*Figuras 141 e 142: Paloma ensina um pouco do seu show às moças da casa e juntas promovem um espetáculo amplamente aplaudido e que reúne pessoas influentes do local, como o prefeito e o vaqueiro que Judite sempre seguiu com os olhos. Há na caracterização*

*de Paloma inúmeras referências a Carmen Miranda. Ela, inclusive, interpreta canções de Carmen, como a que canta na feira livre: South American Way.*



*Figuras 143 e 144: O delegado faz uma diligência surpresa na casa de dona Zuleica e dá voz de prisão a todas as mulheres, liberando os homens. Na cadeia, anuncia uma revista e conduz Paloma até um quarto, com intenção de se deitar com ela.*



*Figuras 145, 146, 147 e 148*

Paloma se despe e estende-se na cama. O delegado diz que quer fantasia e pede que ela dance. Os lenços, castanholas, joias e lingerie pelo aposento indicam que estão no quarto da *partner*. Assim que ela começa a dançar, uma suave luz de coloração vermelha clareia o lugar, prenunciando a forte energia sexual a ser atraída. Fascinado pelos movimentos da dançarina, o delegado diz repetidamente: “— Dança, Paloma. Dança! Dança, Paloma. Gira! Gira, Paloma. Gira! Pomba, gira! Pomba, gira! Gira, Paloma! Pomba, gira! Pomba...”, quando a entidade Pomba Gira desce, dançando e soltando risadas estridentes. O delegado fica completamente apavorado.



*Figuras 149, 150, 151 e 152*

Ao amanhecer, as mulheres retornam à casa. Durante o almoço, Paloma se mostra angustiada e categoricamente afirma não acreditar na história dos banquetes e orgias envolvendo Velasquez. Preocupadas com a saúde da dançarina, que parece depressiva e apática, dona Zuleica vai ao delegado pedir que sejam permitidas visitas ao mágico. O delegado vai até Velasquez e, ao nota-lo pálido e desacordado, clama por um médico. O mágico é decretado morto por inanição.

Na *figura 151*, o posicionamento da câmera incita a sensação de profundidade, de que o mágico está em uma vala ou sepultura. Na 152, dona Zuleica abraça Velasquez maternalmente, compadecida de seu sofrimento, como Maria abraça Jesus após esse ser retirado da cruz.



*Figuras 153 e 154: Após o óbito do mágico, o delegado enlouquece e solta todos os presos. Liberdade! Liberdade!*



*Figuras 155 e 156: “Sem ti a vida que importa/(A vida nem penso nela...)/Veria passar as horas/Em frente da tua porta/Olhando a tua janela/Numa extasiada emoção!”, canta Nelson Jacobina em “Onde moras?”, enquanto impera a liberdade.*



*Figuras 157, 158, 159 e 160: Ao fim, liberdade!*

Por Coni Campos priorizar um cinema de retorno à inocência, o final pessimista é rejeitado e a possibilidade da magia retorna no enterro do mágico. Quando o caixão é aberto por uma aflita Paloma, de lá sai uma revoada de pombas brancas. Pombas essas que além de carregarem uma forte simbologia, também fazem menção a alcunha de Paloma, que significa “pomba”. Ainda que no filme, no momento em que o mágico é preso, Coni Campos ironize o outro significado do mesmo: meretriz, prostituta.

Sobre a ideia final de *O Mágico e o Delegado*, Campos disse que surgiu pois ele não queria terminar o filme em um anti-clímax, mas para cima. O filme todo é uma luta entre a opressão e a liberdade, entre a censura e a imaginação. Portanto, quando parece que as forças da opressão venceram “[...]dá-se a volta por cima, afirma-se esta vocação essencial do homem, que é ser imaginoso” (CAMPOS, 2003, p. 67).

Entre o puro comercialismo e o puro formalismo do cinema, Coni Campos escolheu buscar a inocência. E *O Mágico e o Delegado* é esse retorno à inocência, esse contar uma história sem se bloquear com a retórica, a construção, os efeitos etc. É o tirar de uma cartola o coelho que ninguém viu.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Adentrar no universo de *O Mágico e o Delegado*, mostrou-se a nós uma aventura, um desafio pela poética e essencial atmosfera dos sonhos lúcidos de Fernando Coni Campos, cineasta de obras transitórias entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal, mas que acabou por não se prender a nenhum dos movimentos, ficando em um entre-lugar.

No desenvolver desta pesquisa, deparamo-nos com a trajetória das obras mais aclamadas de Coni Campos na crítica (a saber: *Viagem ao Fim do Mundo*, *Ladrões de Cinema* e *O Mágico e o Delegado*), obras essas que desvelam aspectos da memória cultural nacional; os dilemas pessoais e políticos da trajetória do poeta e cineasta, que precisou lidar desde o início com os embates envolvendo a crítica profissional, assim como escassez de recursos e a própria exclusão de núcleos de artistas declaradamente pertencentes a um ou outro movimento cinematográfico, dada a sua radicalidade cinematográfica e o seu horror a dogmas.

Antes desta pesquisa, pouco conhecíamos da obra de Fernando Coni Campos no cenário artístico nacional, a partir deste ponto de vista da crítica. Principalmente, no que se refere ao seu último longa-metragem: *O Mágico e o Delegado*. Conhecíamos rasamente a sua trajetória, principalmente, por meio de registros superficiais a seu respeito encontrados na ainda frágil historiografia do cinema nacional. Por isso, percorremos caminhos por dentro da crítica feita à sua obra, buscamos desde informações iniciais à análises e críticas meticulosas em jornais da época, assim como em obras de cineastas de seu círculo íntimo ou em críticos que tiveram o mais breve contato com a sua obra. Reunidas as informações, levamo-nos à curiosidade de revisitar aspectos da travessia da obra de Coni Campos pelo território real e imaginário da crítica institucionalizada do cinema no Brasil, destacadamente a produzida na época de atuação do cineasta, dos anos 60 a 80.

As informações rasas e esparsas da nossa informação sobre Fernando Coni Campos, anterior a esta pesquisa, embaraçavam o entendimento da recepção de sua obra durante o período de resistência e de contracultura no cenário da ditadura militar. A ausência de dados acerca da obra de Coni Campos anteriores à nossa pesquisa, bem como as que conseguimos coletar, comprometeu e ainda produz questionamentos sobre a recepção de sua obra, principalmente por se tratar de uma obra artística produzida em período emblemático e cultural brasileiros.

Independente do motivo do “esquecimento” da obra de Fernando Coni Campos, é certo que raros são os que conhecem o seu pensamento como escritor ou poeta, a sua obra dividida entre a produção cinematográfica e a crítica cinematográfica, e também desconhecem a sua contribuição para o imaginário contemporâneo da história da arte brasileira. Mesmo que a publicação de uma “retratação” do teórico e crítico cinematográfico Jean-Claude Bernardet, indique-nos algumas sutilidades que posam ter, assomada a várias outras latências, suscitado no caminho que “apagou” a obra de Campos do cânone cinematográfico.

No entanto, é inegável o cinema poético e empático que criou, o retorno àquele cinema espetáculo em suas obras; de forma singular, no longa-metragem *O Mágico e o Delegado*, nascido em final de ditadura militar, onde já se colhia os frutos da propaganda oficial do paraíso nos trópicos, do milagre brasileiro: tempos de crise e recessão completamente aterradores. E o longa-metragem vem tratar justamente desse milagre e desmilagre, porém, ambientado no regionalismo baiano, interagindo com o que seria a ideia de Bahia — Locais e monumentos históricos; pluralidade religiosa; bens materiais e simbólicos; perfis socialmente marginalizados; a fauna e a flora típica; canção popular; as feiras livres; a figura do sertanejo; a hospitalidade baiana: algumas das representações identitárias analisadas no último capítulo (*O Mágico e o Delegado: A Narrativa*) — e com as reminiscências infantis da vida em Castro Alves.

Fernando Coni Campos filmou com grande radicalidade o cinepoesia que tão caro custou a muitos. Contou histórias. Falou por sinais. Teceu aventuras humanas por dentro de um experimentalismo calculado, rodeado por elementos oníricos de um realismo mágico e popular. Colocou nos longas a angústia no tocante a busca do contorno existencial e ideológico do mundo circundante. Penetrou nos dramas sociais, matéria-prima de sua dramaturgia. Fez mágica e encantou. Elaborou um cinema de sonho e lucidez.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Manuel Correia de. **1964 e o Nordeste: golpe, revolução ou contra-revolução?**. São Paulo: Contexto, 1989. p. 24.
- AVELLAR, José Carlos. **O Chão da Palavra** — cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco/Artemídia, 2007.
- BACKOS, Margaret M. **Literatura, para além dos hieróglifos: a criação de imaginários sobre a mulher no antigo Egito**. Rio Grande do Sul: PUCRS, 2016.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Prefácio e apêndice de Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 416 p.
- BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERNARDET, J. C. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, A. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1986.
- BRANDÃO, A. C.; DUARTE, M. F. **Movimentos Culturais da Juventude** – São Paulo: Moderna, 1990.
- CASTRO, A.V. de. **O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no Mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos/ Petrobras, 2005.
- CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAILLOIS, Roger. **Images, images**. Paris : Corti, 1966.
- CAMPOS, F. C. **Cinema: sonho e lucidez**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2003.
- CHARTIER, R. 1998. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, S.A.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ed. Ática, 2000.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de João Alexandre. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- ECO, Umberto; FEIST, Hildegard. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1994.
- FACIOLI, Adriano. **Hipnose: fato ou fraude?**. Campinas: Editora Átomo, 2006.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966**. In: \_\_\_\_\_. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 41-42.
- GOÉS, Fred. **Literatura comentada: Gilberto Gil**. 1ª ed. São Paulo: Abril educação, 1982.

- GROPPO, L. A. **Uma onda mundial de revoltas: movimentos estudantis nos anos 1960.** Campinas, 2000. 701 f. Tese de Doutorado (Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.
- HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- LEITE, S. F. **Cinema brasileiro: das origens a retomada.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.
- MARIANO, Agnes. **A invenção da baianidade.** São Paulo: Annablume, 2009.
- NICHOLS, Sallie. **Jung e o Taro.** São Paulo: Cultrix, 2000.
- NOVAES, C. C. **Aspectos críticos da Literatura e do Cinema na obra de Olney São Paulo.** Salvador: Quarteto, 2011.
- ORTIZ, R. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional.** – São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60 – rebeldia, contestação e repressão política.** São Paulo: Ática, 2004.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Cinema de prosa e cinema de poesia.** In: GOLDFARB, José Luiz (Org.). *Diálogo com Pasolini – Escritos (1957-1984).* São Paulo: Nova Stella, 1986. p. 104.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PROPP, V. **Comichidade e riso.** Tradução de Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- ROCHA, G. **Revisão crítica do cinema brasileiro.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Revolução do cinema novo.** Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- SGANZERLA, R. **Por um cinema sem limite.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.
- SANDRONI, L. **João Ubaldo Ribeiro – Col. Novas Seletas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- SETARO, André. **Escritos sobre cinema.** Salvador: EDUFBA: Azougue Editorial, 2010.
- SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil.** São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- SODRÉ, Muniz. **Genealogia do conceito.** In: \_\_\_\_\_. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil.* 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 11-71
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 1975.
- TORRES, Antônio. **O circo no Brasil.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.
- WISNIK, José Miguel. **A gaia ciência.** In: \_\_\_\_\_. *Sem receita.* São Paulo: Publifolha, 2009. p. 215-239.
- XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno.** São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 120-121.
- XAVIER, Ismail. **O cinema moderno segundo Pasolini.** R. Italianística, São Paulo, ano I, n. 1, p. 101-109, 1993.
- XAVIER, I. **O cinema brasileiro moderno.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

Outras fontes:

GIL, Gilberto. Disponível em: [http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_texto.php?id=208&page=3](http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=208&page=3) .  
Acesso em: 21 de fevereiro 2017.

São Francisco Xavier dormindo. Disponível em: <http://revide.blogspot.com.br/2014/04/sao-francisco-xavier-dormindo-padre.html> Acesso em 19.01.2017

Jornais consultados:

Jornal Correio da Manhã

Jornal do Brasil (RJ)

Jornal do Commercio