

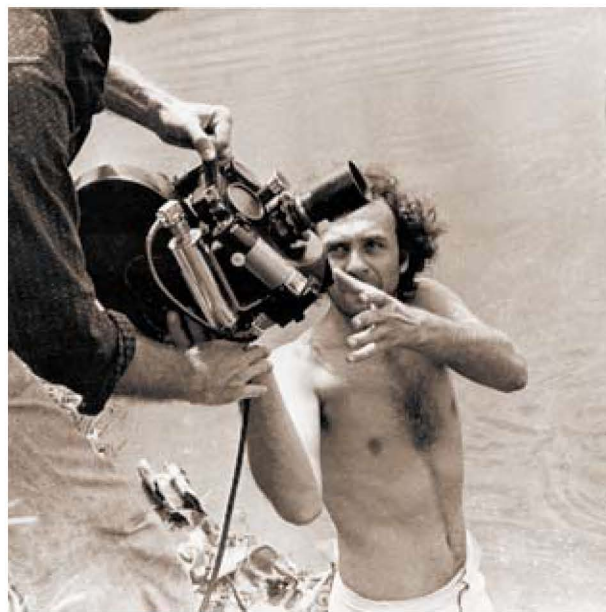
# CINEMATHECA DE TEXTOS

## O EXPERIMENTAL NO CINEMA NACIONAL

publicado no *Mais!*, Folha de S. Paulo em 4/4/1993 e extraído do livro *Julio Bressane - Cinepoética*, organizado por Carlos Adriano e Bernardo Vorobow. Ed. Massao Ohno, SP, 1995.

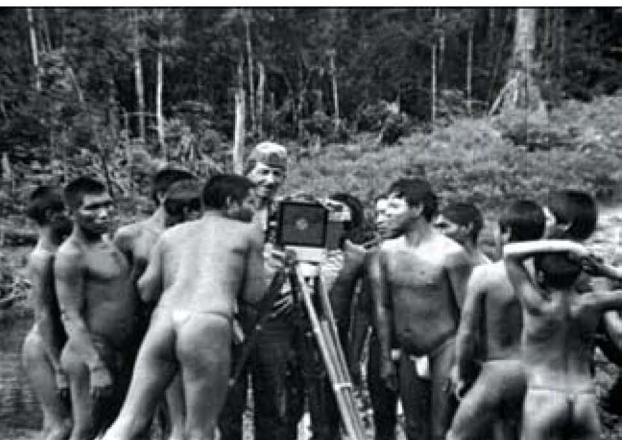
O primeiro filme experimental no Brasil foi o dos dois irmãos Segretto, que adquiriram na França, no ano mesmo de sua fabricação (1897), a câmera de filmar criada pelos (também dois) irmãos Lumière.

Os irmãos Segretto filmaram em 1898, do convés do *paquette* que os trazia da Europa, a entrada da Baía da Guanabara com seus fortes portugueses e megalitos lendários. Este material foi destruído. Mas podemos conjecturar que estas imagens com a câmera em movimento (*travelling*) e oscilando, movimento natural do barco, foram um total experimento cinematográfico. O experimental está, entre outros indicadores, pelo inusitado do lugar onde se encontrava a câmera, pelo movimento e pela oscilação (pelo balanço, e isto era bossa-nova), que certamente alterava a apreensão da luz e da paisagem. A imagem dos megalitos e das cavernas pré-históricas fascinavam e sugeriam a experimentação e a descoberta. O registro habitual da tomada de câmera era fixo e sobre tripé, para a necessária imobilidade da câmera na fixação e captação da luz. Não se faziam os registros de tomadas com a câmera em movimento e muito menos oscilando... Os irmãos Lumière quando espalharam pelo mundo seus cinegrafistas pela primeira vez viram tomadas feitas com a câmera em movimento. Eram os registros de seus operadores, que de Veneza e da China enviavam imagens filmadas de dentro de gôndolas ou balsas. Nascia o *travelling*. Figura da sintaxe cinematográfica que se tornaria a mais clássica do cinema moderno.



IVAN CARDOSO

*Julio Bressane*



Major Thomaz Reis em *O Cinegrafista de Rondon*

Notamos aí nesse episódio dos irmãos Segretto (nascimento do cinema entre nós) que no cinema nacional no seu nascedouro, na sua primeira configuração, no esboço de seu signo, existe já o elemento experimental. Este fio fino transpassará todo cinema brasileiro daí em diante e para sempre.

E repetiu-se. Veio depois nos anos 20, o Major Thomaz Reis. Documentarista que acompanhou, filmando, a expedição de Rondon ao Alto Xingu em 1923. Este operador cuidadoso filmou a *Visão do Paraíso*. São imagens do Brasil mítico, filmado com lente plana, enquadramento organizado, closes únicos de índios e gente brasileira. Composições que combinam rigor e improvisado, em planos de criaturas, selva e forças da natureza (como, por exemplo, a tomada da barca-arca de Noé, que atravessa uma caudaloso rio-dilúvio). Uma luz apreendida com grande domínio técnico e originalidade, sendo que o negativo foi revelado nas águas da própria selva. Imagens que deixarão sua marca duradoura em nossa cinematografia.

No ano de 1930 temos *Limite* de Mário Peixoto. Inaugura uma outra e nova mentalidade. Digo que *Limite* é uma nova mentalidade porque já é, entre nós, arte alusiva, paródica ou de consciência do passado do cinema. Já é cinema do cinema, ou seja, implica a criação e recriação da imagem no filme cinematográfico.

Ciente do passado, *Limite* sente a influência e radicaliza os procedimentos, a figuras da tradição máxima do cinema experimental, que é o cinema de vanguarda francês dos

anos 20. Refiro-me ao cinema de L'Herbier, Dulac, Delluc, Epstein, Gance, Alberto Cavalcanti, entre outros. É um cinema totalmente voltado para a experimentação e para a busca de limites, quebra de compartimentos, mistura de disciplinas, cinema pensado como organismo intelectual demasiadamente sensível e que faz fronteira com todas as artes, ciências e a vida...

Este cinema formula (Abel Gance o fez) a teoria segundo a qual "cinema é a música da luz". O filme é um fotograma transparente, branco, onde a sombra é que organiza a imagem. A sombra é, portanto, música.

Foi esta tradição do cinema que fez de forma sistemática a exploração dos lugares inabitais de registro, de tomada de câmera. A câmera foi retirada de seu tripé ou carrinho e lançada em hélice no espaço ou em um balão ou ainda amarrada a um selim de bicicleta... Ângulos inusitados para as novas emoções!

*Limite*, o filme, experimentou, inventou, criou novos enquadramentos, desenquadrado e criou novas possibilidades de compreensão e apreensão da luz. Novas ferramentas para esta coisa pouco simples a que se resume toda arte: transmitir uma emoção. Tratou o cinema de maneira a submetê-lo e dotá-lo de todas as influências, dando-lhe uma flexibilidade que até ali ele desconhecia.

Uma última olhadela, um último talho no experimentalismo ancestral e prógono do *Limite*. *Limite* radicaliza esta formulação de Gance: cinema é a música da luz. Mas ainda mais: distingue e configura a primeira vez o próprio signo cinematográfico. O signo do eu-cinema. É o seguinte: a câmera na mão sempre foi a mais perturbadora posição de câmera na "coisa" do filme, muito usada desde o nascimento do cinema, mas sempre enquadrada na altura do olho. No *Limite* dá-se uma transgressão. A câmera na mão é colocada na altura do chão. Em visionária tomada sem corte, a câmera abandona, retira de seu enquadramento todos os elementos acessórios do filme, tais como ator, enredo, paisagem para filmar apenas a própria luz e o movimento. Cinema puro, ele mesmo, em Mangaratiba!

Lembre-mo-nos da formulação de um monstro do laceranismo francês, R. Barthes, que flagra, no famoso poema de Rimbaud *Le bateau ivre*, o momento em que o barco-poema expulsa o comandante e diz EU...

Há mais em nosso tecido cinematográfico experimental a ser observado.

Tal como o Major Reis, nos anos 20, que filmou deslumbrantes imagens do mito Brasil, com lente plana e cuidados de luz e câmera, criando um paradigma para o nosso cinema, aconteceu nos anos 30 outro fenômeno: o mascate sírio Benjamin Abrahão, que filmou o sertão, a caatinga, Lampião e seu grupo. São imagens perturbadoras. Com uma luz solarizada, estourada, sem rígido controle, irregular, com uma câmera de corda na mão, brutalista, criou uma poderosa imagem-dejeto, bárbara, paradigmática em nosso cinema e em nossa cultura. Uma Imagem-Canudos...

*Deus e o diabo na terra do sol* foi extraído destas cenas gravadas pelo mascate sírio. Alude a estas imagens.

O Major Thomaz Reis e Benjamin Abrahão formam um eixo de onde sai e por onde passa tudo que presta no nosso cinema.

Nos anos 50, temos o transplante positivo de órgãos e métodos do cinema europeu, sobretudo inglês, para o Brasil. Foi a Vera Cruz. Um movimento civilizador entre nós. Hoje, revendo estes filmes, podemos constatar esta verdade. Produziu uma obra-prima que influenciou o cinema internacional: *O cangaceiro* de Lima Barreto. Não podemos esquecer que a figura principal, o animador, da Vera Cruz, foi Alberto Cavalcanti, artista ligadíssimo ao cinema experimental francês (trabalhou com L'Herbier em *El Dorado* e fez vários filmes nesta fase, entre eles *La P'tite Lillie* e *Le train sans yeux*).

Os elementos e procedimentos experimentais do *Cangaceiro* são inúmeros. É uma paródia acaboclada do *western*, devorando os principais clichês do gênero, saturando-os, e recriando-os à maneira canibal, de seu

ponto de vista. São *topoi*, lugares-comuns, recriados e recombinaados abundantemente. Sinais de experimentalismo (exemplo: as tomadas em plano geral com silhuetas no horizonte de cangaceiros caminhando, o clichê da música e da balada-cordel (elemento iconológico), o bandoleiro (interpretado pelo próprio Lima Barreto) que em um clássico lugar-comum morre atirando, lutando contra ninguém. E uma experimentação inusitada: a longa cena de suplício e vingança em que o ator representa hipnotizado...).

“Fórmulas do patético” (fórmula estilística arcaizante, expressão adequada aos estados emocionais no limite da tensão) marcam *O cangaceiro*. São verdadeiros *topoi* figurativos: testemunhos de estado de espírito transformado em imagem.

Estes são apenas alguns fios de nossa tradição de filmes. O cinema experimental no Brasil vive desde 1898. Noto que nosso cinema ou é experimental ou não é coisa alguma!



Afonso Segretto