



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Créditos falados: práticas e ressonâncias no cinema brasileiro moderno

MATHEUS STRELOW SARAIVA

Niterói, 2021

MATHEUS STRELOW SARAIVA

Créditos falados: práticas e ressonâncias no cinema brasileiro moderno

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Morais da Costa

Niterói, 2021

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

S243c Saraiva, Matheus Strelow
Créditos falados: práticas e ressonâncias no cinema
brasileiro moderno / Matheus Strelow Saraiva ; Fernando Moraes
da Costa, orientador. Niterói, 2021.
119 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2021.

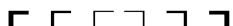
DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2021.m.03439990052>

1. Cinema. 2. Cinema brasileiro. 3. Cinema sonoro. 4.
Pesquisa histórica. 5. Produção intelectual. I. Costa,
Fernando Moraes da, orientador. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III.
Título.

CDD -



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando **MATHEUS
STRELOW SARAIVA**, na forma em que se segue:

Aos 17 dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e um às 10 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **MATHEUS STRELOW SARAIVA** formada pelos seguintes professores doutores: Fernando Morais da Costa (orientador - presidente), Reinaldo Cardenuto Filho (UFF) e Ivonete Pinto (UFPEL). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: "**Créditos falados: práticas e ressonâncias no cinema brasileiro moderno**". Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca elogia a escrita fluida da dissertação e a habilidade para desenvolver um fluxo orgânico entre teoria e análise. Destaca também a originalidade de um recorte pioneiro para a intersecção das áreas de narrativa, linguagem e estudos do some sugere fortemente a continuidade da pesquisa.

APROVADO (X).

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Fernando Morais da Costa, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Fernando Morais da Costa (Orientador - UFF)

Reinaldo Cardenuto Filho (UFF)

Ivonete Pinto (UFPEL)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Sandra e Davi, pelo amor infindável e compreensão em todos os processos da vida. Ao meu irmão, Guilherme, por compartilhar comigo os universos de fantasia que nos trouxeram até aqui. A toda minha família por apoiar os caminhos que tomei.

Ao Rodrigo, pelo imensurável companheirismo, pela dedicação e paciência, pelo conforto de ouvir as vozes difusas em inúmeros filmes por trás da porta de onde escrevi este texto, sempre me lembrando do que realmente importa.

Aos meus amigos queridos que tornaram a experiência do mestrado a mais enriquecedora: Cleissa, Uriel, Fátima, Lucas, Gabriela, Luiz, Allan, Naira, Fagner, Rodrigo, e todos os discentes do PPGCine com quem troquei bons momentos.

Aos meus amigos de vida, que sabem quem são, e continuam presentes em minha vida preenchendo múltiplas distâncias.

A Fernando, meu orientador, pela condução generosa durante a pesquisa. Aos professores Rafael de Luna e Reinaldo Cardenuto pelas contribuições essenciais na banca de qualificação, e aos demais docentes do PPGCine que participaram desta jornada.

A todos os professores que nos ajudam a crescer, da primeira infância à universidade.

RESUMO

Esta pesquisa pretende primeiramente estabelecer uma breve história e taxonomia dos créditos falados, uma prática que embora incomum, esteve presente na produção cinematográfica desde os primeiros momentos da popularização do cinema sonoro. Tensionando métodos historiográficos de Musser (2004), a primeira parte desta pesquisa se debruça sobre um extenso panorama de exemplares do cinema mundial realizados entre os anos 1930 e 1970 em que os créditos falados se manifestam como opção formal cinematográfica. A análise e categorização deste levantamento nos dá base para uma segunda parte, onde observamos os filmes brasileiros modernos *Documentário* (Rogério Sganzerla, 1966), *Memória de Helena* (David Neves, 1969) e *Câncer* (Glauber Rocha, 1972), posicionando-os em relação à historiografia do cinema, contextualizando os atravessamentos culturais e tecnológicos que informam suas decisões textuais e sonoras em suas sequências de créditos falados.

Palavras-chave: Créditos Falados; História do Cinema; Cinema Brasileiro

ABSTRACT

This dissertation intends on firstly establishing a brief history and taxonomy of spoken credits, a practice that though unusual, has been present in film production since the first moments of sound cinema's growing popularity. Tensioning historiographic methods by Musser (2004), the first part of this research leans into a large panorama of world cinema films produced between the 1930s and 1970s in which spoken credits are applied as film form experiences. The analysis and categorization of this group of films paves ground for the second part, where we observe the modern Brazilian films *Documentário* (Rogério Sganzerla, 1966), *Memória de Helena* (David Neves, 1969) and *Câncer* (Glauber Rocha, 1972) positioning them in relation to film history and contextualizing the cultural and technological aspects informing formal decisions made in their spoken credit sequences.

Keywords: Spoken credits; Film history; Brazilian cinema

FIGURAS

Figura 1: Sequência de abertura de <i>O desprezo</i> .	14
Figura 2: Cartelas de encerramento de <i>Carmen Jones</i> e <i>O desprezo</i> .	16
Figura 3: Sequências de abertura e final de <i>Documentário</i> .	26
Figura 4: Imagens exibidas durante a narração dos créditos iniciais de <i>Câncer</i> .	27
Figura 5: Imagens exibidas durante a narração dos créditos iniciais em <i>Memória de Helena</i> .	28
Figura 6: Imagens exibidas durante a narração dos créditos de <i>O romance de um trapaceiro</i> .	33
Figura 7: Introdução de <i>Venenosa</i> , dedicatória de Sacha Guitry a Michel Simon.	34
Figura 8: Trechos da sequência de créditos iniciais de <i>Venenosa</i> .	37
Figura 9: As sequências de créditos de <i>Dollar dizzy</i> e <i>Love business</i> .	40
Figura 10: O <i>fade to black</i> que interrompe as gêmeas no <i>Blu-ray</i> de <i>Confusão em profusão</i> .	41
Figura 11: Abertura e final de <i>Almas abandonadas</i> .	42
Figura 12: A sequência de créditos de <i>The notorious daughter of Fanny Hill</i> .	43
Figura 13: Imagens exibidas durante a narração de créditos finais em <i>M.A.S.H.</i>	44
Figura 14: A sequência de créditos finais em <i>Car wash: Onde acontece de tudo</i> .	46
Figura 15: Imagens exibidas durante a narração dos créditos em <i>Soberba</i> .	47
Figura 16: Comparação entre o <i>Blu-ray</i> (quadros superiores) e o DVD (quadros inferiores) de <i>O processo</i> .	48
Figura 17: A sequência de créditos finais de <i>Terra de um sonho distante</i> .	49

Figura 18: A sequência de créditos falados de <i>Prisão</i> .	50
Figura 19: A sequência de abertura de <i>Ivan, o terrível - Parte II</i> .	51
Figura 20: A sequência de créditos iniciais de <i>O Éden e após</i> .	52
Figura 21: Sequência de créditos finais do primeiro episódio de <i>Cenas de um casamento</i> .	53
Figura 22: Trechos dos créditos iniciais de <i>Gaviões e passarinhos</i> .	54
Figura 23: Imagens exibidas durante os créditos finais de <i>Annette</i> .	55
Figura 24: Abertura do primeiro episódio da versão contemporânea de <i>Cenas de um casamento</i> .	56
Figura 25: Os créditos falados de <i>Eu não me importo se entrarmos para a história como bárbaros</i> .	58
Figura 26: A sequência de créditos iniciais de <i>O hotel às margens do rio</i> .	59
Figura 27: Continuação do primeiro plano-sequência de <i>Câncer</i> .	68
Figura 28: Quatro planos que concluem a sequência de créditos de <i>Câncer</i> .	69
Figura 29: O trajeto de carro com gravação em som direto.	71
Figura 30: Trechos da sequência da festa burguesa em <i>Câncer</i> .	72
Figura 31: Trechos dos letreiros iniciais de <i>Viagem ao fim do mundo</i> .	76
Figura 32: Trechos da sequência de créditos iniciais de <i>O bandido da luz vermelha</i> .	84
Figura 33: Créditos iniciais de <i>Pátio</i> .	85
Figura 34: Créditos iniciais de <i>Amazonas, Amazonas</i> .	85

Figura 35: Primeiro e último fotogramas de <i>O leão de sete cabeças</i> . Não há créditos.	86
Figura 36: Créditos iniciais de <i>Cabeças cortadas</i> .	87
Figura 37: Trechos da sequência de créditos iniciais de <i>Desesperato</i> .	88
Figura 38: Primeiros dois planos de <i>Documentário</i> .	92
Figura 39: A caminhada final com os créditos falados de <i>Documentário</i> .	95
Figura 40: Trechos dos créditos iniciais de <i>Sagrada família</i> .	96
Figura 41: Cartazes nas fachadas de cinemas filmados por <i>Documentário</i> .	97
Figura 42: Trechos da primeira cena de <i>Memória de Helena</i> .	99
Figura 43: Primeira parte da sequência de créditos iniciais de <i>Memória de Helena</i> .	100
Figura 44: Segunda parte da sequência de créditos iniciais de <i>Memória de Helena</i> .	102
Figura 45: Momentos finais de <i>Memória de Helena</i> .	105
Figura 46: Primeira página do documento de transcrição de diálogos de <i>Câncer</i> .	119

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
Ecos da antilusão	19
Notas historiográficas	21
Intermedialidades e o cinema moderno	24

PRIMEIRA PARTE: “ESTA PEQUENA HISTÓRIA INTIMISTA”

1. CRÉDITOS FALADOS: DOS <i>TALKIES</i> AO CINEMA MODERNO	31
1.1: A voz na diegese	39
1.2: A voz do realizador	46
1.3: A voz anônima	50
1.4: A voz cantada	53
1.5: Práticas no contemporâneo	54

SEGUNDA PARTE: “O HEROÍSMO FOI FAZER”

2. O <i>ETHOS</i> DA ERA DE <i>CÂNCER</i>	61
2.1: “Era no Rio de Janeiro...”	66
2.2: Coexistências cinematográficas	74
2.3: Estilização de créditos	83
3. VOZES DA MODERNIDADE EM <i>DOCUMENTÁRIO</i> E <i>MEMÓRIA DE HELENA</i>	90
3.1: Um filme é um filme	91
3.2: Lição antimoral	98

NARRAÇÃO DE ENCERRAMENTO	106
BIBLIOGRAFIA	108
ANEXOS	113
1. Filmografia selecionada	114
2. Texto completo dos créditos de <i>Documentário</i>	116
3. Texto completo dos créditos de <i>Memória de Helena</i>	117
4. Texto completo dos créditos de <i>Câncer</i>	118

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás infimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...

(Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*)

INTRODUÇÃO

As luzes se apagam. *O desprezo* (Le mépris, Jean-Luc Godard, 1963), uma das obras seminais do pensamento cinematográfico moderno na década de 1960, é o filme que começa a ser projetado. Ainda em silêncio e tela preta, a primeira imagem que observamos é um letreiro em cor branca onde lê-se “Visa de contrôle cinématographique N° 27.515”; o segundo letreiro é a logomarca da produtora Cocinor, com o subtítulo “présente” (“apresenta”). Então, a música de tom espetacular de Georges Delerue explode nas caixas de som, pontuando o surgimento do título do filme, em vermelho, preenchendo toda a largura da tela *scope*¹.

Cortamos para o primeiro plano do filme, uma tomada externa em profundidade de campo, alinhada aos trilhos de um carrinho *dolly*. Lá no fundo, uma equipe de cinema filma uma mulher que caminha paralelamente aos trilhos em direção à nossa câmera. Observamos os trajeto inteiro até que a câmera diegética domine o quadro. Raoul Coutard, operando essa câmera, reposiciona-a em seu eixo e aponta a lente para nós. Durante este plano, sobre a faixa musical, uma voz masculina fala endereçando o público:

É baseado no romance de Alberto Moravia. Tem Brigitte Bardot e Michel Piccoli. Também Jack Palance e Giorgia Moll. E Fritz Lang. Raoul Coutard se encarregou da fotografia. Georges Delerue compôs a música. O som foi gravado por William Sibel. A montagem é de Agnes Guillemot. Philippe Dusart foi diretor de produção, com assistência de Carlos Lastricati. Esse é um filme de Jean-Luc Godard. Foi filmado em *Cinemascope* e transferido em cores na GTC em Joinville. Foi produzido por Georges de Beauregard e Carlo Ponti pelas empresas Rome-Paris Films, Films Concordia e Compagnia Cinematografica Champion... ‘O cinema’, dizia André Bazin², ‘substitui nossa visão de mundo por um mundo que se acomoda aos nossos desejos.’ *O desprezo* é a história deste mundo.³

É a voz de Jean-Luc Godard, mas ele não se identifica como diretor, referindo-se ao seu nome em terceira pessoa e assumindo uma performance de narração sóbria e monótona. As informações que ele transmite ao público são os créditos iniciais do filme, uma convenção mercadológica secular que comumente se manifesta através de gráficos dispostos na tela, indicando informações básicas da equipe como elenco, chefes de departamento (fotografia, som, montagem, etc.), produção, roteiro e direção. A narração dos créditos por Godard, seja

¹ Ver Figura 1, p. 14.

² A atribuição desta frase a André Bazin já foi desmentida pela comunidade acadêmica cinematográfica. A citação, na verdade, remete ao texto *Sur un art ignoré*, de Michel Mourlet, publicado na *Cahiers du Cinéma* de número 98, 1959.

³ Transcrição da faixa sonora de *O desprezo*. Tradução e adaptação do autor. A narração acontece dentro dos primeiros 2 minutos do filme. Entre cada uma das frases, separadas por pontos finais na transcrição, Godard dá um intervalo de em média cinco segundos sem falar.

para o espectador de 1963 ou o espectador de 2021, surge como uma quebra de padrão, ruptura da prática comum de disposição de créditos escritos na tela.

Figura 1: Sequência de abertura de *O desprezo*.



Fonte: Reprodução do autor.

O leitor de certo lembrará imediatamente de algum filme cuja sequência de créditos foi marcante e criativa em sua forma de lançar mão de efeitos gráficos, em oposição aos padrões mais comuns como cartelas de texto sobre uma tela preta; ou talvez o contrário, perceba que nunca prestou devida atenção a um elemento tão presente no universo audiovisual. Não só os filmes contam com sequências de créditos, mas também as novelas, telejornais, séries televisivas, programas de rádio, *videogames*, *podcasts*, videoclipes e até determinados vídeos produzidos para o *Youtube*.

De um ponto de vista contemporâneo, imerso num caldo amplo de mídias e formatos, nossos olhares e escutas estão acostumados a primeiramente esperar a presença destas informações no começo e/ou no final da projeção/transmissão, nos revelando os nomes das pessoas que formaram a equipe no esforço conjunto de concretizar esta produção; mas também a posteriormente ignorar ou esquecer destas sequências informativas. São informações a princípio supérfluas, que não interferem na fruição de seja lá qual produto audiovisual sendo reproduzido no momento.

No cinema, assim como o leitor, sou culpado de ocasionalmente levantar e sair da sala enquanto os créditos finais ainda estão sendo exibidos. Estreitando o escopo para produtos de ficção, alguém pode tomar carona com Robert Stam (1981, p. 178) e argumentar que o

conhecimento dos fatos da produção filmica pode destruir definitivamente a impressão de realidade que o cinema dramático clássico ambiciona construir.

Perceba-se ou não, as sequências de créditos são parte imprescindível da gramática do que se entende como produto filmico. Como diversas práticas cinematográficas, acompanharam desenvolvimentos tecnológicos, mercadológicos e afetivos através do século XX. Se consolidaram em forma e conteúdo a partir da mudança para o cinema sonoro em 1928, estando definidas na segunda metade da década de 1930, a princípio graficamente sóbrias e objetivas quanto às informações transmitidas. As primeiras evidências de uma estilização tipográfica, porém, já se manifestavam nas décadas anteriores pelos intertítulos do cinema mudo, em filmes como *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920).

O artista Saul Bass, ao desenvolver uma sequência de animação para os créditos de *Carmen Jones* (Otto Preminger, 1954), trouxe à tona a possibilidade de apropriação deste espaço, antes mais comumente um “mal necessário” mercadológico, como propulsor gráfico da obra, traduzindo-a “através de metáforas visuais em uma metonímia que buscaria a curiosidade do espectador, trazendo-o para o jogo interpretativo do filme de uma maneira diferenciada de apresentar elementos da história” (TIETZMANN, 2006, p. 2).

Há uma clara distinção entre os tipos de sequências de créditos que nós espectadores contemporâneos já somos equipados a assimilar empiricamente: *créditos iniciais* e/ou *principais* geralmente se apresentam através de cartelas individuais dedicadas às já referidas empresas produtoras, elenco, autoria, chefes de departamento e o próprio título do filme; já os *créditos finais* comumente se apresentam em rolagem vertical, com tipografia de tamanho menor, discriminando por completo todas as pessoas de alguma forma envolvidas na realização do filme, desde os membros da equipe de cada departamento até as pessoas às quais os realizadores desejam agradecer por contribuição afetiva. Além dos nomes de todos os envolvidos, é nos créditos finais onde leem-se informações mais detalhadas de produção como locais de rodagem, equipamento empreendido, ano de finalização. Algumas destas informações são impostas por agências de regulação ou sindicatos, como por exemplo o famigerado “Nenhum animal foi maltratado durante a realização deste filme.”

Podemos também distinguir com mais clareza as definições de créditos *iniciais* ou *principais* tomando alguns filmes brasileiros contemporâneos a título de exemplo. *O animal cordial* (Gabriela Amaral Almeida, 2017), *A vida invisível* (Karim Aïnouz, 2019) e *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019) são filmes com sequências de créditos *iniciais*, ou seja, nos quais as cartelas gráficas que compõem os créditos são apresentadas

diretamente no começo da projeção, antes do filme começar propriamente. Nos dois últimos exemplos, todas as informações estão concentradas numa sequência única, porém em *O animal cordial* há um prólogo de cerca de três minutos que separa o final da sequência de créditos (com a atribuição de direção a Gabriela Amaral Almeida) e a revelação da cartela com o título do filme. Como nos filmes de James Bond, os créditos iniciais não precisam necessariamente anteceder a primeira cena — um prólogo bem elaborado pode potencializar o impacto da revelação gráfica do título do filme, como é o caso de *O animal cordial*.

Já *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) e *Breve miragem do sol* (Eryk Rocha, 2019) são filmes com sequências de créditos *principais*, visto que a exibição das cartelas individuais é relegada ao final da projeção, logo antes dos créditos finais. O filme de Anna Muylaert começa com algumas cartelas básicas alternadas a um breve prólogo, exibindo o nome de Regina Casé e o título do filme; porém o restante das informações (direção, fotografia, etc.) só surge ao final. No filme de Eryk Rocha, até mesmo o título do filme só é revelado no fim. Basicamente a forma padrão das sequências de créditos *iniciais* e *principais* é a mesma, e buscamos diferenciá-las unicamente pelo posicionamento temporal na projeção do filme. A opção por onde posicioná-las está à revelia dos realizadores, de acordo com o potencial dramático ou afetivo que ambicionam extrair dos créditos cinematográficos.

Estes padrões apontados, claro, são vigentes sob a cultura audiovisual contemporânea, ou seja, são códigos e práticas que foram se estabelecendo ao longo da historiografia do cinema até culminar nas formas de creditação que podemos constatar sendo espectadores ancorados em 2021. Os próprios *Carmen Jones* e *O desprezo*, por exemplo, se posicionam historicamente num momento em que os créditos finais não eram um padrão estabelecido. Pelo contrário, até meados dos anos 1950 a maioria dos filmes não dispunha de créditos finais, concentrando o máximo de informações possíveis na sequência inicial e encerrando a projeção com uma mera cartela de “Fim”.

Figura 2: Cartelas de encerramento de *Carmen Jones* (esquerda) e *O desprezo* (direita).



Fonte: Reprodução do autor.

Especificamente em *O desprezo*, a maior parte dos créditos são *falados* para o público, uma prática que embora incomum, esteve presente na produção cinematográfica desde os primeiros momentos do cinema sonoro, como pretendemos comprovar nas próximas páginas. Autores como Roberto Tietzmann (2006), Alexandre Tylski (2008) e Iuli Nascimento Vieira (2009) se dedicam à interpretação dos elementos gráficos envolvidos em sequências de créditos, defendendo sua participação em forma e conteúdo na escrita do texto filmico. Ora, os créditos falados se diferenciam justamente por sua recusa ao grafismo e evidência à voz. Poderíamos afirmar que apesar da eliminação da dimensão gráfica, as sequências de créditos falados ainda podem funcionar como potenciais propulsoras *sonoras* do discurso filmico?

O presente trabalho pretende explorar esta indagação indo ao encontro a *Documentário* (Rogério Sganzerla, 1966), *Memória de Helena* (David Neves, 1969) e *Câncer* (Glauber Rocha, 1972), três filmes brasileiros modernos de intenção ficcional — embora empreendendo meios cinematográficos diferentes — que são marcados por sequências de créditos falados. O gesto da pesquisa parte da inquietação provocada pela retórica da narração nestes filmes, em comparação a uma miríade de outras obras com créditos falados que já observadas por mim até então. Subsequente a esta inquietação foi a constatação de uma ausência de estudos que observem com fôlego a forma dos créditos falados no geral.

Além de *O desprezo*, a menção a créditos falados pode remeter a outras obras emblemáticas de realizadores canonizados pela cinefilia internacional que usam do recurso, como *Soberba* (The magnificent Ambersons, Orson Welles, 1942), *O homem errado* (The Wrong Man, Alfred Hitchcock, 1956) e *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966). Em *Soberba*, Orson Welles se coloca como diretor-autor através dos dizeres “meu nome é Orson Welles” — além do texto e da voz identificada como do diretor, as imagens exibidas durante a sequência (uma câmera ao identificar direção de fotografia, uma página de roteiro ao identificar roteirista) também participam da articulação da sequência. Em *O homem errado* a projeção abre com uma imagem da silhueta de Hitchcock, anunciando-se como diretor e alertando que, diferente de seus outros filmes, está contando uma história baseada em fatos. Em *Fahrenheit 451*, o uso de créditos falados (narrados em tom sóbrio similar a *O desprezo*) dialoga diretamente com a temática do filme: é negada ao espectador a leitura dos créditos, assim como é negada a leitura aos cidadãos na sociedade distópica retratada no filme. Observando esses exemplos percebe-se que a prática de créditos falados é consistente,

estando difundida numa cultura cinematográfica que definitivamente influenciou o cinema brasileiro moderno.

Recorrer apenas a filmes de reputação estabelecida, porém, não parece suficiente. Para mergulhar especificamente nos dispositivos propostos pelas obras brasileiras precisamos remontar uma breve historiografia da prática de créditos falados, traçando um levantamento não-linear composto de filmes que averiguamos utilizar-se do recurso, desde os primeiros momentos do cinema sonoro até o cinema moderno (que consideramos as décadas de 1960 e 1970). Deste levantamento extraímos uma taxonomia mais consistente para fundamentar uma análise estética particular das sequências de créditos dos filmes de Sganzerla, Neves e Rocha.

Tomamos Godard como ponto de partida justamente pela reconstituição da atmosfera moderna à qual estes filmes brasileiros respondem, ancorando-nos no livro *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*, de Robert Stam — a especulação inicial é a de que estas narrações, no contexto moderno brasileiro, representariam um desejo de evidenciar os aspectos do processo de produção cinematográfica dentro de um mercado subdesenvolvido, ou seja, tomariam a metalinguagem como componente da forma de o que estes cineastas entendem como cinema revolucionário. Em *Câncer*, por exemplo, há cenas em que o microfone figura em quadro de maneira proposital, além de ouvir-se a voz de Glauber, extraplano, intervindo na atividade dos atores.

Portanto a estrutura proposta por este texto se divide em dois momentos: no primeiro, estabelecemos uma breve história e taxonomia dos créditos falados; no segundo, observamos os filmes brasileiros modernos posicionando-os em relação à historiografia do cinema, contextualizando os atravessamentos artísticos, afetivos, tecnológicos e mercadológicos que informam suas decisões estéticas sonoras. Munidos deste contexto, analisamos as construções textuais e sonoras das sequências de créditos de *Documentário*, *Memória de Helena* e *Câncer*.

No **Capítulo 1**, preenchemos a lacuna de estudos sobre os créditos falados descrevendo e categorizando uma extensa filmografia⁴ de acordo com suas distintas formas de narração. No **Capítulo 2**, partimos de *Câncer* para estabelecer as referências cinematográficas às quais o cinema brasileiro moderno alude, encontrando conexões com outros filmes observados na primeira parte do texto. Na análise de sua sequência de créditos, buscamos em historiadores de Glauber como Mateus Araújo Silva (2007, 2010, 2012) e Regina Mota (2001) os atravessamentos cinematográficos da produção brasileira moderna e

⁴ Ver Anexo 1, tabela com a filmografia selecionada pela pesquisa composta de filmes que comprovadamente aplicam créditos falados.

primeiras conexões intermediárias entre cinema e televisão na realização do filme. No **Capítulo 3**, analisamos as sequências de créditos de *Documentário* e *Memória de Helena* considerando os meios tecnológicos envolvidos na técnica sonora do fazer cinematográfico moderno brasileiro e os objetivos poéticos específicos de cada filme.

O resultado esperado é defender primeiramente os créditos falados num leque afetivo de opções estéticas sonoras à disposição dos realizadores cinematográficos; e mais uma vez inserir o cinema brasileiro no contexto da inovação de minúcias estéticas, compreendendo nossos três filmes como exemplares transgressores da prática de créditos falados.

Assim como a própria historiografia de créditos falados, este texto não se pretende completo ou definitivo. Titubeante, será marcado por idas e vindas, refém de meus métodos, interesses e insuficiências. Um texto aberto. Para tanto, antes de partir para os meandros de nossa pesquisa precisamos traçar algumas notas, entendendo os procedimentos básicos da metodologia de trabalho proposta.

Ecos da antiilusão

Mary Ann Doane, em seu artigo *A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço*, aponta que "o uso tradicional da voz-off⁵ constitui uma negação do enquadramento como limite e uma afirmação da unidade e homogeneidade do espaço representado" (1983, p. 462), aprofundando a diegese e dando-lhe uma dimensão que excede à da imagem. "À sua própria maneira, credita o espaço perdido" (p. 466). Ela ressalta, porém, que o uso da voz-over implica no risco de expor a heterogeneidade material do cinema, ou seja, de denunciar o aparato de produção ou o dispositivo do filme de ficção. Esta prática de denúncia do aparato constitui o que Stam define como auto-reflexividade ou antiilusionismo, um fenômeno que atravessa literatura e teatro, culminando no cinema moderno da década de 1960:

A arte antiilusionista é a arte que lembra explicitamente ao leitor ou espectador da necessidade de ser cúmplice da ilusão artística. A ficção é o domínio do faz-de-conta. Acreditamos em coisas que sabemos falsas. [...] Enquanto a arte ilusionista procura causar a impressão de uma coerência espaço-temporal, a arte antiilusionista procura ressaltar as brechas, os furos e as ligaduras do tecido narrativo. (STAM, 1981, p. 21-22)

⁵ Mary Ann Doane estabelece uma distinção notável entre *voz-off* (voz descorporizada de um personagem diegético) e *voz-over* (voz descorporizada sem referência de corpo em cena). Em nota de rodapé à edição de 1983 (p. 459), o organizador Ismail Xavier aponta que tal distinção é praticada nos Estados Unidos, e não no Brasil e na França. Para o propósito deste trabalho, quando não em citações diretas, pretendemos lançar mão unicamente da definição *voz-over*.

Pensando na voz-over no documentário como colocada por Doane — partindo de uma "diversidade radical em relação à diegese que dota esta voz de uma certa autoridade. Como uma forma de discurso direto, ela fala sem mediação com a plateia, passando por cima dos ‘personagens’ e estabelecendo uma cumplicidade entre ela mesma e os espectadores" (p. 467) —, podemos refletir sobre como o discurso direto endereçado ao espectador pode funcionar no cinema de ficção.

Stam aponta Godard como principal cineasta agregador das diversas formas antiilusionistas, além de Glauber Rocha, Ruy Guerra e Arnaldo Jabor como exemplos brasileiros. Sobre *O desprezo*, inclusive, dedica vários parágrafos para remontar as dimensões nas quais o processo de produção cinematográfica se explicita. Philippe Dubois (2004) pode complementar a teoria godardiana de Stam pelo ângulo da trajetória gráfica ao longo de sua filmografia. No capítulo *Jean-Luc Godard e a parte maldita da escrita*, Dubois comenta a relação paradoxal do cineasta francês com a escrita e como ela se manifestou ao longo de sua filmografia: ao mesmo tempo em que demoniza o texto no cinema (roteiros e narrativas clássicas *hollywoodianas*), exponencialmente adere a inserções gráficas e enunciados literários que aproximam seus filmes do ensaio e expõem sua negação ao cartesianismo⁶. Daney (2007) conceitua uma pedagogia godardiana como um “não cessar de retornar às imagens e os sons, nomeá-las, ultrapassá-las, comentá-las, colocá-las em perspectiva, criticá-las como incontáveis enigmas insondáveis” (p. 112).

Stam, por sua vez, indica que a música incidental cinematográfica, apesar de antinaturalista, “lubrifica” a psique do espectador através das duras passagens da *diégesis*. Portanto, se caracterizaria para ele como prática ilusionista (1981, p. 178). Assim, pode-se entender que a transmissão oral dos créditos de *O desprezo*, sobreposta a uma peça musical de tom épico e sem relação incidental com a cena, está em consonância com o projeto cinematográfico de Godard e com a teoria antiilusionista de Stam, colocando em crise o contrato tradicional entre obra e espectador característico do cinema como “arte-de-massa-da-família-popular-e-homogeneizador” (DANEY, 2007, p. 113), ou seja, o dispositivo do filme de ficção.

Por dispositivo, me refiro às acepções de Agamben (2009) — que o considera termo técnico essencial do pensamento foucaultiano, sintetizando-o como um conjunto heterogêneo de elementos ditos e não ditos (discursos, instituições, leis, etc.) que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados — e de Elsaesser (2018) — *dispositif* cinematográfico,

⁶ Sobre a videoescrita godardiana desenvolvida entre nos anos 1970 e 1980: “Com o vídeo, vejo imediatamente (o) que penso. Logo, sou. *Video ergo cogito sum*” (DUBOIS, 2004, p. 282).

caracterizado por um meio (suporte material ou combinação de tecnologias), uma representação e um espectador.

Expor seus mecanismos seria, então, o que Agamben entende como profanação: se a regulação do dispositivo envolve sacrifícios (exclusões), a profanação é o “contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido.” (2009, p. 45) Portanto, a ação política da metalinguagem envolve um rompimento com estas narrativas e estéticas hegemônicas: “A peça bem feita, o romance mimético e o realismo dramático de Hollywood têm uma coisa em comum: os três tentam reconstituir as continuidades aparentemente impecáveis do mundo burguês” (STAM, 1981, p. 114).

Não pretendemos cristalizar a metalinguagem como poética essencial ao cinema moderno, mas um dos componentes afetivos que o definem. Os três filmes brasileiros aos quais esta pesquisa se dedica foram realizados num intervalo próximo de tempo (entre 1966 e 1968), sendo *Câncer* o mais tardiamente finalizado (1972, quatro anos depois de filmado), o que os aproxima em condições tanto econômicas quanto políticas de produção. Então, estes filmes são produtos de uma mesma atmosfera cultural, portanto há de se considerar seus diálogos com o neoconcretismo⁷, Rouch e Godard, e as demais vanguardas artísticas mundiais, estabelecendo as relações de saber que possibilitaram as práticas metalinguísticas de narração no Brasil.

Notas historiográficas

No artigo *Historiographic method and the study of early cinema*, Charles Musser estabelece alguns dos desafios impostos por uma aproximação histórica do dito “primeiro cinema” (ou “cinema dos primórdios”). O primeiro destes desafios toma a forma de um mandamento básico: interrogar o *status* do texto fílmico. Apesar de uma aparente obviedade, o autor entende que este mandamento é menos honrado na prática do que as crescentes restaurações e versões do diretor parecem indicar. “Na maioria das vezes as ‘restaurações’ criam textos sintéticos que não possuem sustentação histórica — compostos de misturas de cópias variadas que obscurecem mais do que iluminam.” (2004, p. 102)

Os estudos de autores atribuídos à corrente da *New film history* como Musser, Rick Altman e Thomas Elsaesser, ou também os escritos de Jean-Claude Bernardet em

⁷ Participam de *Câncer*, por exemplo, Ferreira Gullar e Hélio Oiticica. Além disso, a oposição do neoconcretismo às ortodoxias construtivas dialoga diretamente com a metalinguagem envolvida nos filmes em questão.

Historiografia clássica do cinema brasileiro, propõem principalmente métodos de abordagem histórica do cinema não como uma forma autônoma de expressão, mas como um dispositivo constantemente atravessado por uma miríade de continuidades e descontinuidades sociais e tecnológicas.

Nestas notas introdutórias não estamos tecendo uma análise puramente estética, e sim buscando ressonâncias de uma rede interdependente de mídias (ELSAESSER, 2018, p. 113) na forma como os créditos falados se manifestaram a partir do surgimento do cinema sonoro — ou melhor, o período no qual tecnologias de sincronização como o *Vitaphone* se popularizaram. Para tanto, o gesto mais coerente, considerando os dados levantados, é nadar contra a corrente da *New film history* e buscar os *primeiros* na história do cinema, para então explorar estes atravessamentos.

Primeiramente precisamos isolar uma origem histórica do uso de créditos falados no cinema, devido à insuficiência de estudos sobre o tema. O livro *Le générique de cinéma: histoire et fonctions d'un fragment hybride*, de Alexandre Tylski, aponta como primeiros exemplos os filmes *Le mystère de la chambre jaune* (Marcel L'Herbier, 1930) e *O romance de um trapaceiro* (*Le roman d'un tricheur*, Sacha Guitry, 1936) — verifiquei que ambos apresentam-se de maneiras similares, filmando elenco e equipe de produção para ilustrar a narração de cada uma de suas funções.

O filme de Guitry, vale destacar, é mais notável na sofisticação desta sequência, primeiramente por já se tratar de uma narração à qual o próprio diretor empresta sua voz, estabelecendo sua autoria sobre a obra, mas também por se tratar de uma cena propriamente decupada, na qual se filma o funcionamento cotidiano do set de filmagem. Outros exemplos que encontrei para visionamento são uma série de curtas-metragens produzidos por Hal Roach, como *High C's* (James W. Horne, 1930) e *Dollar Dizzy* (James W. Horne, 1930), logo nos primeiros anos dos *talkies*, nos quais duas vedetes se dirigem à câmera e proferem os créditos principais. A estes retornaremos no Capítulo 1.

O filme brasileiro mais antigo com uma poética aproximada à dos créditos falados disponível para acesso já impõe um desafio similar ao colocado por Musser: *Coisas nossas* (Wallace Downey, 1931), dado como perdido, teve sua trilha sonora parcialmente recuperada, exigindo uma análise que “prescinde totalmente das imagens e precisa confiar apenas nos sons e nas informações externas ao filme, como textos sobre ele” (COSTA, 2008, p. 108). Pela escuta da trilha, pode-se verificar que após uma fanfarra que provavelmente toca sobre os textos dos créditos, um mestre de cerimônia surge para introduzir, em tom nacionalista, a novidade da tecnologia empregada no filme:

Minhas senhoras e meus senhores, apresentamos hoje um filme genuinamente brasileiro, em que não só os artistas que tomam parte são brasileiros, mas também a música e os músicos são brasileiros. Muitas fitas são feitas tirando primeiro o filme e gravando depois o som, ou gravando primeiro o som e tirando depois a fita. Mas este filme é feito pelo processo verdadeiro, filmando e gravando o som simultaneamente, trabalhos feitos em nossos estúdios, no Brasil. Agora, vamos apresentar Helena Brito de Carvalho, cantando uma canção de Marcelo Tupinambá, 'Este jeitinho que você tem'. Senhora Helena.⁸

Como pode-se observar, a voz (ou o mestre de cerimônia que se dirige à câmera) não profere os créditos dos profissionais envolvidos na realização, e sim ressalta o aparato tecnológico empreendido, algo comum a sequências de créditos finais gráficos no cinema. A título de nossa pesquisa, consideraríamos narrações como a de *Coisas nossas* uma espécie de *sequência de narração antiilusionista*⁹.

Levando Musser em consideração, o caso *Coisas nossas* é bastante sintomático dos entraves que assolam o trabalho do historiador de cinema brasileiro, que muitas vezes acaba limitado a especulações. Ainda sobre a situação particular do acesso ao filme, Suzana Reck Miranda escreve:

Ao confrontarmos estes materiais, uma das primeiras constatações possíveis é a de que, se levarmos em conta todas as atrações descritas (especialmente nos jornais e revistas da época), talvez o número de discos estimado pelo museu de Porto Alegre não esteja correto. O material impresso que acompanha o CD (com as gravações restauradas) informa que *Coisas Nossas* teria oito discos dos quais sete foram parcialmente resgatados e disponibilizados. No entanto, apenas um disco a mais não conseguiria conter as músicas, os números com dança e os esquetes cômicos (citados em fontes diversas) que não figuram nas gravações preservadas. Como algumas das atrações que ficaram de fora foram descritas em diferentes materiais, não há como especular sobre o filme sem enfrentar estes paradoxos. (2015, p. 33)

Na insuficiência de material filmico satisfatório para análise de *Coisas nossas*, podemos recorrer a um filme que esteja disponível para visionamento: *Berlim na batucada* (Luiz de Barros, 1944), um exemplar do filão de filme-revista realizado na Cinédia. Assim como em *Coisas nossas* — supostamente —, após a sequência de créditos gráficos surge na tela um mestre de cerimônia interpretado por Príncipe Maluco (VASCONCELLOS, 2014, p. 105), que introduz o filme se dirigindo ao público falando o seguinte:

⁸ Transcrição da faixa sonora de *Coisas nossas*. Disponível em: <<https://bit.ly/2KWEpal>> Último acesso em 04 out 2021.

⁹ Ver Cap. 2 (p. 75), onde exploramos algumas ressonâncias deste conceito tratando de filmes brasileiros modernos.

Ó, vocês vão assistir um filme nacional, sabe? Uma fitinha dessas às vezes agrada, o que cês tão pensando? Ah, o cinema nacional tá muito melhorado. Por exemplo, nós lá na cidade onde eu moro [...] o filme lá é meio atrapalhado, não é como aqui na cidade, que passa primeira, segunda, terceira, quarta, quinta parte, lá não tem nada disso. Já o operador olha pro monte das lata, primeira lata que tiver nos óio dele ele sapeca. Às vezes ele começa a fita pela última parte, depois vem quarta parte, oitava parte, primeira parte [...]¹⁰

Novamente o mestre de cerimônia ressalta o fato de se tratar de uma realização brasileira, porém não num caráter ufanista descrevendo a inovação tecnológica do processo sonoro, e sim uma introdução satírica que ressalta a precariedade da produção e da exibição cinematográficas no Brasil. Em ambos os casos estes personagens proferem ao público informações que chamam atenção à feitura do filme, e ao notar o recurso empreendido no Brasil tanto em 1931 quanto em 1944, nos perguntamos: houve outros filmes brasileiros da mesma época empregando créditos falados? Faço esta pergunta ao leitor, como um apontamento de possível expansão à presente investigação interessada no cinema brasileiro moderno. Por enquanto o mais importante é não cair na armadilha de assumir que estes primeiros exemplos significam alguma *consciência* dos realizadores quanto aos créditos falados como prática formal cinematográfica. Práticas e convenções no cinema, afinal, resultam de questões que fogem ao estritamente poético e especificamente cinematográfico.

Intermedialidades e o cinema brasileiro moderno

Alexandre Tylski, ao discorrer brevemente sobre o tema, identifica o advento das sequências de créditos falados como ecos de uma cultura teatral, com os filmes recorrendo a recursos que chamem atenção à construção de um espetáculo vivo. A locução de créditos teria surtido de um esforço de associação da figura dos atores a seus nomes (como nos panfletos de programas de teatro), apresentando-se como alternativa aos créditos gráficos postos sobre planos dos atores de, por exemplo, *Madame Bovary* (Jean Renoir, 1933). Outro exemplo dessas práticas é o uso de cortinas teatrais introduzindo e encerrando filmes como *A cadela* (La chienne, Jean Renoir, 1931).

Pensando no contexto brasileiro, João Luiz Vieira aponta que o cinema sonoro se aproveita dos bastidores do teatro burlesco, das revistas e dos show de cassinos, e também em “sintonia perfeita com a popularização do rádio e de uma iniciante indústria fonográfica, [os filmes permitiram] a visualização das vozes de cantores e cantoras já populares no disco e no rádio” (2018, p. 355). As estruturas de *Coisas nossas*, como se pode especular pelo material

¹⁰ Transcrição da faixa sonora de *Berlim na batucada*.

disponível, e a de *Berlim na batucada* se assemelham ao teatro de revista, consolidando um formato denominado filme-revista que perdurou nos anos seguintes — os mestres de cerimônia que introduzem os filmes-revista seriam, então, um eco do teatro como Tylski descreve ao tratar do cinema francês; já Evandro Gianosi Vasconcellos (2014, p. 105) aponta a presença do mestre de cerimônia como referência aos “números de cortina” dos teatros de revista, onde comediantes talentosos divertiam o público enquanto o cenário da próxima cena era montado.

Portanto, estabelecer atravessamentos entre os créditos falados dos *talkies* e o díptico teatro-rádio parece natural. Minha pesquisa, porém, se debruça sobre um grupo de filmes de ficção realizados no Brasil na segunda metade dos anos 1960. É importante delimitar que tratam-se de filmes de ficção — ou pelo menos filmes com um registro majoritariamente ficcional, já que a distinção mais demarcada entre ficção e documentário soa obsoleta nos estudos contemporâneos. De que ângulo, então, podemos observar os créditos falados de *Documentário, Câncer e Memória de Helena*?

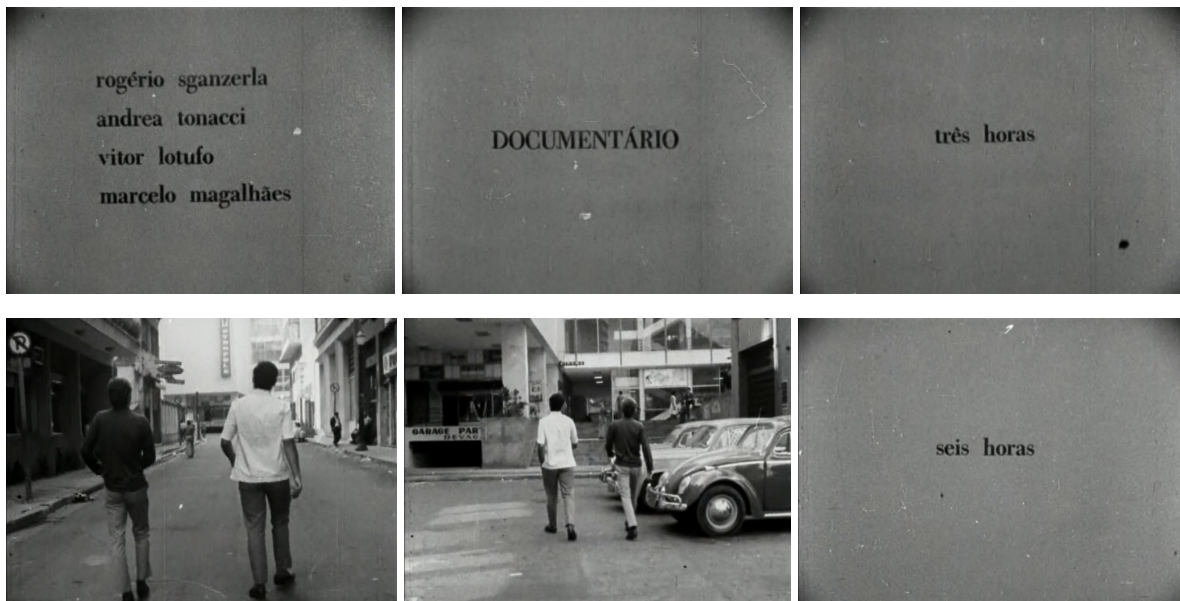
Em *Documentário* (Rogério Sganzerla, 1966), dois jovens rapazes caminham pelas ruas de São Paulo tentando decidir a que filme assistir para preencher uma tarde de ócio, entre três e seis horas. A câmera passeia junto com eles, se delongando nos cartazes e letreiros das fachadas dos cinemas. Ouvimos suas conversas sobre a vida, os filmes em circuito e a situação do cinema brasileiro.

A projeção abre com uma cartela de créditos gráficos onde constam quatro nomes sem identificação de função: Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, Vitor Lotufo e Marcelo Magalhães. Nos minutos finais do filme, enquanto os amigos vão embora sem escolher filme algum, a faixa sonora é invadida pela voz de Sganzerla e de um ou mais membros da equipe (em certo momento Sganzerla confirma que uma das vozes é de Andrea Tonacci), substituindo o diálogo entre os dois errantes:

[...] o heroísmo mesmo foi fazer o filminho sem nunca ter feito nada. O Andrea, por exemplo, nunca tinha pegado numa câmera; ganhou a câmera do pai dele e foi pra Europa, fez o filme e saiu assim [...]. Depois teve um problema, quebraram três máquinas, quebrou tudo, bateria descarregava no meio. O que interessa é que o filme tá aí, pô, tá jogado, vai pra tela, não tamo brigando, não tamo parado. [...] Porque o cara lá de Santos me deu 150 contos pra fazer o filme, depois me deu o cano. Aí eu fiquei aí com o meu dinheiro. Filmar é fácil mas sonorizar, dublar que é bronca, sai caríssimo. Então, se não fosse o Seu Dedé, o Glauco Mico Lorelli, o Carlos e o Davi da Odil, que ajudaram a dublar no peito, assim, não tinha o filme, não saía nada, entende? [...] Em cinema, nunca se consegue o máximo! Tem que

se contentar com o que tá aí na tela, quebra o galho! Da próxima vez vou fazer tudo diferente.¹¹

Figura 3: Sequências de abertura e final de *Documentário*.



Fonte: Reprodução do autor.

De imediato quando observado junto às narrações de *Coisas nossas* e *Berlim na batucada*, *Documentário* não parece deslocado do gesto frequente destes filmes em direção à consciência do aparato de realização cinematográfica, num contexto especificamente brasileiro. Sganzerla relata um pouco das condições de realização do cinema brasileiro num tom despojado similar à comunicação dos mestres de cerimônia dos filmes supracitados. Em *Câncer*, o dispositivo de entonação coloquial para a narração dos créditos retorna com a voz de Glauber, atribuindo funções aos nomes dos profissionais como se contasse a história de como o filme foi realizado, e também explicitando os fatores sociopolíticos que culminaram na realização dos filmes, como o trecho a seguir exemplifica:

Era no Rio de Janeiro, em agosto de 1968, de uma agitação retada, estudantes na rua, os operários... Tinha operário ocupando fábrica em Minas Gerais, tinha operário ocupando fábrica em São Paulo e os estudantes fazendo agitação. [...] Tinha muito camponês morrendo de fome no Nordeste, aliás, ainda continua morrendo até hoje, tão morrendo há mais de 400 anos. E os intelectuais tavam lá no Museu de Arte Moderna naquela noite, exatamente discutindo sobre a arte, a arte revolucionária, porque tinha, tava começando o Tropicalismo, uma onda arretada... Eu aí chamei o Saldanha, Luís Carlos Saldanha, que tinha chegado da

¹¹ Transcrição da faixa sonora de *Documentário*.

Itália, ele tinha uma Arriflex. Aí o Carlos Alberto fez a... a... é... o Carlos Alberto fez a fotografia e a câmera, e o som direto foi feito por José Ventura.¹²

Figura 4: Imagens exibidas durante a narração dos créditos iniciais de *Câncer*.



Fonte: Reprodução do autor.

Já em *Memória de Helena* (David Neves, 1969), a primeira voz que escutamos é a de uma narradora não identificada (no catálogo online da Cinemateca Brasileira consta como a cantora Wanda Sá) que contextualiza o ponto de partida da história: “Essa pequena história intimista [...] começou no dia em que Renato (Arduíno Colassanti) encontrou alguns filmes familiares que lhe provocaram recordações. [...] Passamos a apresentar uma realização de David Neves produzida por Filmes da Matriz.” Na tela, com grafismos tradicionais, leem-se o título do filme e então uma frase que prepara o terreno: “Um filme sentimental”. Ao término do filme, também há uma narração que o encerra com “acabamos de apresentar Memória de Helena.”

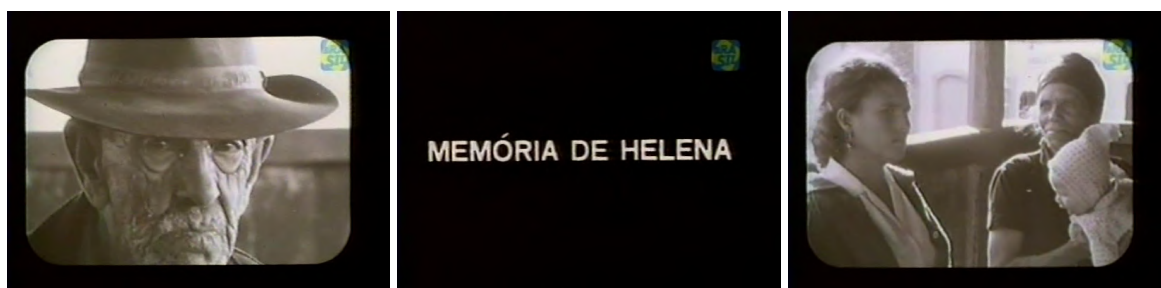
Diferente de *Documentário* e *Câncer*, a sequência de créditos falados de *Memória de Helena* se relaciona menos com a situação do aparato de realização e mais com a própria matéria do filme; partindo da memória ativada por Renato e Rosa (Adriana Prieto) ao assistir aos “filmezinhos” de Helena (Rosa Maria Penna), o filme se articula ao redor da narração de duas locutoras: a mulher não identificada, que introduz personagens, cenários e cenas, como se portadora da memória autorizada a comentar as imagens ao espectador; e Helena, na leitura de seus diários de juventude.

Apesar das diferenças formais entre suas sequências de créditos, os três filmes acontecem numa época próxima, estão inseridos num contexto comum de produção do cinema brasileiro moderno, como já estabelecemos anteriormente. Em menções ao uso de créditos falados nestes filmes, encontramos suposições quanto a uma relação de precariedade de produção característica do momento histórico com a escolha pelo empreendimento da voz. Ismail Xavier, interrogado sobre os créditos de *Câncer*, reforça a hipótese desta poética estar

¹² Transcrição da faixa sonora de *Câncer*; auxiliada pela lista de diálogos disponível na biblioteca da Cinemateca Brasileira (Código de acesso: R.778).

associada a um pragmatismo, já que seria “mais prático concentrar os adendos na banda de som, sem necessidade de filmar letreiros e depois sobrepor às imagens.”¹³ O verbete da Enciclopédia Itaú Cultural sobre *Memória de Helena* também levanta a questão: “Talvez por força [da] contenção de despesas, os créditos que abrem o filme sejam narrados por uma voz pausada de mulher (e não escritos como habitualmente), introduzindo o espectador num ritmo sereno”¹⁴.

Figura 5: Imagens exibidas durante a narração dos créditos iniciais em *Memória de Helena*.



Fonte: Reprodução do autor.

Estabelecer uma ponte entre *Coisas nossas*, *Berlim na batucada* e estes filmes modernos é oportuno se considerarmos a renovação dos paradigmas culturais e sociais dos anos 1930 e 1960. O filme de Wallace Downey acontece em um momento de ruptura no mercado cinematográfico com a popularização da tecnologia de sonorização, dialogando intertextualmente com toda uma herança radiofônica brasileira — além de ser realizado num contexto de estúdio, ao contrário das produções modernas independentes. Thomas Elsaesser observa que todas as inovações tecnológicas no âmbito audiovisual, como a chegada do som, da televisão ou do videocassete representam rupturas similares: “A partir do momento em que ocorrem tais rupturas (de tecnologia ou prática cultural), cremos que também são oportunidades bem-vindas de revisar as maneiras habituais de pensar e testar as suposições implícitas” (2018, p. 106). Seja pelos retratos posados ou as introduções de vedetes e mestres de cerimônia, os créditos falados na década de 1930 eram encenados de acordo com atravessamentos afetivos, culturais e tecnológicos da época, assim como o cinema brasileiro moderno, em seu devido contexto, reflete e informa uma certa atmosfera do momento.

¹³ Depoimento concedido através de mensagem eletrônica (no dia 02 de dezembro de 2017) para o artigo ““Ficou com o título Câncer”: análise do uso de créditos narrados na obra de Glauber Rocha”, apresentado como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Pelotas, e do qual esta pesquisa deriva.

¹⁴ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67281/memoria-de-helena>>. Último acesso em 25 set 2021.

Expostas estas anotações, faço a pergunta: como tecer uma análise de uma particularidade do texto fílmico questionando sua natureza? Logicamente buscaremos contextualizar não só as condições de produção destes filmes, mas também suas carreiras de exibição e sua posição na historiografia do cinema brasileiro. Porém levando a máxima de Musser sobre interrogar o *status* do texto fílmico à risca, e considerando as formas contemporâneas de espetatorialidade e disseminação que ampliam o alcance do acesso a estes filmes, me sinto incumbido a ser transparente quanto à natureza das cópias de estudo dos filmes analisados: a versão de *Documentário* é a digitalização presente nos extras do DVD de *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968); a versão de *Câncer* é a digitalização de uma cópia em VHS obtida *online*, sem indicativo de procedência; e a versão de *Memória de Helena* é a digitalização de uma exibição do filme no Canal Brasil e disseminada *online*.

Um caminho natural é averiguar cópias em outros suportes que se façam disponíveis, para então comparar versões e estabelecer a integridade do texto das narrações. Ao longo de minhas investigações me deparei com o exemplo de *Quem é Beta?* (Nelson Pereira dos Santos, 1972): Laurent Desbois (2016) afirma que o filme começa com uma narração que orienta o público a “não confiar no filme”, porém as cópias disponíveis¹⁵ não apresentem este elemento. Uma abordagem historiográfica cuidadosa não pode confiar fielmente numa descrição textual, tampouco na forma com que um filme se manifesta em apenas uma determinada cópia.

Por contingências da pandemia de COVID-19, foi furtada desta pesquisa a oportunidade de buscar cópias originais em película em potenciais acervos como o da Cinemateca Brasileira. Para os propósitos deste trabalho, alinhado às pesquisas em Narrativas e Estéticas, depositamos confiança nas cópias supracitadas de *Documentário*, *Memória de Helena* e *Câncer* como manifestações potencialmente integrais do discurso cinematográfico — afinal, as cópias digitalizadas que utilizamos para visionamento são as mais imediatamente disponíveis ao público geral.

Foi através destas cópias que eu mesmo entrei em contato pela primeira vez com estes filmes. Esta pesquisa é fruto de um hábito pessoal de cinefilia, proporcionado pela democratização do acesso ao cinema brasileiro por meio das comunidades de compartilhamento *online*. Estas formas de disseminação dão continuidade ao trabalho de preservação de entidades como a Cinemateca Brasileira, a Cinemateca do MAM, ou até

¹⁵ Foram averiguadas a cópia mais recente em DVD e a versão exibida na televisão brasileira.

mesmo veículos como o Canal Brasil, expandindo para além dos centros urbanos e limitações da TV paga a possibilidade de apreciação e estudo da história do cinema brasileiro. Portanto é importante ser transparente quanto ao acesso de certa forma clandestino a estes filmes, considerando que durante a pandemia o compartilhamento *online* não só deu continuidade como substituiu as formas físicas de exibição.

A busca deste trabalho pelo resgate e reconsideração de um determinado aspecto estético do cinema brasileiro moderno não é necessariamente inédita, mas acreditamos que o exercício de relacioná-los a uma constelação filmográfica para além das referências documentadas esteja em consonância com uma espectralidade contemporânea mais livre, ciente da disponibilidade para visionamento de um número cada vez maior de produções não só brasileiras. Ao longo do próximo capítulo vamos observar um leque amplo de filmes mundiais que compartilham não do mesmo prestígio, temática ou projeto estético, mas unicamente da opção pelo uso de créditos falados.

Já estabelecemos até agora que este recurso surge concomitante à popularização do cinema sonoro, portanto é uma opção estética de encenação e sonorização com raízes fixas na historiografia do cinema. Sugerimos relações entre a dramatização dos créditos falados com a figura dos mestres de cerimônia dos filmes-revista brasileiros, pensando nos atravessamentos afetivos entre o cinema e as intermedialidades que o cercam e informam. Observamos que a prática seguiu presente até o cinema moderno, sendo empreendida por realizadores como Godard, Truffaut, Welles e Hitchcock. À comparação superficial notamos que as sequências de créditos falados de *Documentário*, *Memória de Helena* e *Câncer*, apesar de inseridas num contexto específico do cinema moderno mundial, lançam mão de retóricas mais aproximadas à dos mestres de cerimônia dos filmes-revista. A partir de agora pretendemos contribuir à escrita dessa história lacunar dos créditos falados entre os *talkies* e o cinema moderno.

PRIMEIRA PARTE

“ESTA PEQUENA HISTÓRIA INTIMISTA”

--

1. CRÉDITOS FALADOS: DOS *TALKIES* AO CINEMA MODERNO

Entre os inúmeros exemplos de sequências de créditos falados observados para esta pesquisa, talvez nenhum se sobressaia tanto quanto o trabalho de Sacha Guitry. Na introdução apontamos como Alexandre Tylski identifica *O romance de um trapaceiro*, de 1936, como um dos primeiros exemplos da prática no cinema sonoro. Ao início de sua carreira cinematográfica, Guitry já era uma figura notória no teatro burlesco francês, reverenciado como ator de grande presença de palco e dramaturgo prolífico. Seguiu a profissão do pai, Lucien Guitry, ator de proeminência em palcos como o da *Comédie Française*. Embora participasse do cenário cultural desde os anos 1910 e tenha chegado a realizar um curta-metragem documental em 1915¹⁶, o interesse de Sacha Guitry pela comédia cinematográfica se desenvolveu apenas após a popularização dos *talkies*, percebendo na sensibilidade vococêntrica e verbocêntrica (CHION, 2008, p.13) em ebulição no cinema dos anos 1930 a possibilidade de traduzir sua encenação irreverente do teatro. Em depoimento à *Criterion Collection*, o crítico e cineasta Olivier Assayas comenta:

O que amo sobre Guitry é que ele tem um senso único de entretenimento. [...] Ele está constantemente ciente do fato de que tudo é uma ilusão e de que ele está jogando. E o público faz parte do jogo, ele é um mestre nisso. Acho que Guitry é um dos mais importantes cineastas franceses. É um dos inventores do cinema francês, e penso que ele está no mesmo nível de Renoir no sentido de que ambos eram grandes artistas que conectavam o cinema francês com uma noção mais ampla de cultura francesa. [...] Acho que ele utilizava a estética do cinema mudo mas ele também entendeu como filmes podiam ser conduzidos pelo diálogo. Os filmes dele não são apenas *talkies*; são o fazer cinematográfico inspirado na linguagem. Mesmo sendo venerado na França, o Guitry nunca obteve o mesmo status de Renoir porque seus filmes não viajaram tanto. Ele precisou lidar com o peso da falta de reconhecimento como artista durante seu tempo. Foram François Truffaut e a *nouvelle vague* que o reconheceram posteriormente.¹⁷

¹⁶ *Ceux de chez nous*, documentário que registra alguns artistas como Claude Monet, Jean Renoir e Sarah Bernhardt em momentos cotidianos de seus universos de trabalho. O filme foi recuperado e relançado em 1952, sendo reestruturado a partir da sonorização, com Guitry servindo de narrador.

¹⁷ *Olivier Assayas on Sacha Guitry*. Transcrição e tradução do autor. Vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=UfET0rlQLIw>>. Último acesso em 15 out 21.

O cinema de Guitry traz ecos do teatro como descritos por Alexandre Tylski,¹⁸ que também se refere ao cineasta como “autor de uma dúzia de créditos falados” (2008, p. 30). Logicamente buscamos o máximo de obras disponíveis para verificação¹⁹, porém na maioria dos filmes observados encontramos sequências gráficas, com alguns lançando mão de estilizações de créditos similares à do supracitado *Madame Bovary* de Jean Renoir, exibindo imagens dos atores enquanto seus respectivos nomes surgem na tela. Apesar disso, como estamos prestes a notar, nos dois filmes em que encontramos créditos falados a forma de encenação destas sequências renderia um estudo próprio²⁰.

Em *O romance de um trapaceiro*, após a apresentação do título do filme, com grafismos tradicionais, há uma fusão para um plano de Guitry escrevendo sua assinatura em um quadro branco, enquanto sua voz *over* indica: “Esse filme foi concebido e realizado por mim mesmo.” Então, cortamos para uma sequência que se passa nos interiores do *set* de filmagem, em que a câmera passeia pelos membros da equipe como se assumindo o ponto de vista de Guitry. Ele conversa com o público, contextualizando a função de cada profissional e sua importância para o filme, mas também em alguns momentos se dirige a estas pessoas registradas em cena e as respostas são proferidas à câmera. A voz *over* é a voz da câmera.

Por exemplo, à imagem de duas atrizes conversando, comenta: “Marguerite Moreno, aqui conversando com Jacqueline Delubac. Ela finge estar ocupada, mas ambas estão cientes de que são filmadas.” No segundo quadro reproduzido na figura 6, há um momento em que, após a câmera fazer um movimento panorâmico à direita enquanto Guitry interroga “Onde está Serge Grave? Serge! Onde está você?”, há um corte para um plano do ator projetando sua cabeça de trás de uma porta, respondendo “O quê?” Guitry retruca: “Nada...”. No último quadro, a montadora do filme, apontada como Myriam, analisa negativos com sua equipe de montagem.

¹⁸ Ver Introdução, p. 24.

¹⁹ Foram verificados para esta pesquisa os filmes dirigidos por Sacha Guitry, todos com sequências de créditos gráficos: *Bonne chance!* (1935); *O novo testamento* (Le nouveau testament, 1936); *Vamos sonhar* (Faisons un rêve..., 1936); *Le malibran* (1944); *Napoleão* (Napoléon, 1955).

²⁰ De acordo com uma nota de rodapé do livro de Tylski (p.30), um artigo denominado *Les génériques de Guitry* foi publicado por Noël Herpe na revista *Positif* de número 411 (1995, p.86), à qual não obtive acesso para a elaboração deste trabalho.

Figura 6: Imagens exibidas durante a narração dos créditos de *O romance de um trapaceiro*.



Fonte: Reprodução do autor.

Desde já nota-se uma singularidade na encenação desta sequência em comparação com os exemplos de filmes que observamos até agora. A voz de Guitry é apresentada em *over*, porém corporificada através da câmera. O realizador assume uma posição totalizante, em que a câmera são seus olhos e o microfone seus ouvidos, imprimindo fisicalidade a sua autoria. Ele também interpreta o trapaceiro titular, que sentado em um café começa a relembrar suas aventuras através da escrita de uma autobiografia. Ao longo do filme, após o encerramento da sequência de créditos, Guitry segue como o narrador em voz *over* onipresente da narrativa, substituindo inclusive os diálogos dos outros atores. Através dessa narração absoluta mantém um vínculo de cumplicidade irreverente com o público — assumindo-se como contador de histórias; ou mestre de cerimônia.

Além de *O romance de um trapaceiro* a única outra realização de Guitry em que encontrei créditos falados foi *Venenosa* (*La poison*, 1951), um exemplo ainda mais intrigante desta prática. O primeiro plano do filme retrata o ator Michel Simon sentado numa poltrona diante de Sacha Guitry (à direita nas reproduções da figura 7), que lê para ele uma dedicatória agradecendo-o pela participação no filme e elogiando seu trabalho e carreira. Ao fim da leitura da dedicatória, os dois se levantam e apertam as mãos enquanto uma fusão em varredura (quadro inferior direito da figura 7) nos transporta à sequência completa de créditos iniciais.

É interessante prestar atenção na retórica do texto desta introdução: dedicatórias não são incomuns a textos filmicos na história do cinema, porém estas são relegadas à expressão gráfica, geralmente posicionadas em sequências de créditos finais e limitadas à nomeação de a quem o filme se dedica. Guitry toma um passo além, reservando à abertura do filme uma homenagem registrada como um encontro de dois amigos, num monólogo que desnuda a fabricação de imediato (grifos nossos em negrito):

É com muita honra que leio a dedicatória que você me pediu: “Michel Simon, este filme, que acabo de dirigir, **trouxe-me uma das maiores alegrias que o teatro me proporcionou, e quero enfatizar ‘teatro’**. Você nunca havia atuado num filme meu. Saiba que você é excepcional, para não dizer único, pois quando sai de si mesmo para entrar num papel, é impossível distinguir a fronteira. E o mesmo quando sai do papel para voltar a ser você mesmo. **Com você, nem é preciso interromper a filmagem!** Eu o situo dentre os maiores atores: Frederick Lemaître, Sarah Bernhardt, meu pai, Zacconi, Chaliapine... Assim como eles, você é solitário e recluso por opção. Assim como eles, você possui a virtude preciosa, inata e intransmissível do senso de teatralidade, a faculdade de fazer com que os outros sintam coisas sem que você mesmo precise senti-las. Decididamente, você não é um ator formador de trupes. Você não é o ator que ensina, pois o que você tem de admirável não pode ser aprendido e muito menos ensinado.”²¹

Figura 7: Introdução de *Venenosa*, dedicatória de Sacha Guitry a Michel Simon.



Fonte: Reprodução do autor.

A partir de então, aos moldes dos créditos de *O romance de um trapaceiro*, Guitry passeia por espaços do *set* de filmagem apresentando a equipe, porém desta vez continua em cena, na diegese. O tom laudatório e amigável de agradecimentos também persiste. Na ordem cronológica dos quadros reproduzidos na figura 8 destacamos alguns momentos.

Guitry se aproxima de um piano onde o compositor do filme e a cantora Lucienne Delyle ensaiam. Se dirige a ele: “Você também possui um dom milagroso, Louiguy. Suas melodias entram por um lado mas não saem pelo outro!” Na próxima cena, abraça os atores Jacques Varennes e Jean Debucourt, e faz uma piada com a qual ambos gargalham: “Jacques, você representa tão bem que parece ser da *Comédie Française*. E você, Jean, representa tão bem que nem parece ser de lá!” Logo depois, encontra as atrizes Jeanne Fusier-Gir e

²¹ Transcrição da banda sonora legendada em português de *Venenosa*.

Germaine Reuver sentadas em um banco, acompanhadas do assistente de direção François Gir, em pé no lado esquerdo da tela. Guitry se dirigindo a Jeanne: “Por mais que eu me esforce, não consigo imaginar-me escrevendo uma peça ou um filme sem incluir você no elenco. Quero apresentar-lhe seu filho, François Gir, meu assistente.” A atriz cumprimenta a seu filho dizendo “muito prazer!”, entrando na brincadeira retórica do diretor. Ele então se direciona a Germaine: “E a sra. Reuver, fez *Grain de vie* com meu pai. Esse é um dos motivos pelos quais lhe dei o papel de protagonista feminina e a senhora o interpretou tão bem.”

Nota-se que as informações transmitidas até agora transcendem a forma burocrática de créditos limitada à nomeação de profissionais. O diretor colore a sequência com informações normalmente extrafilmicas, como detalhes sobre a carreira de seus atores e relações familiares entre a equipe, como o fato do assistente de direção ser filho de uma das atrizes e que a protagonista contracenou com o pai de Guitry no teatro.

Prosseguindo, Guitry adentra o cenário da prisão, onde a atriz Pauline Carton está sentada sobre uma cama: “Já nos conhecemos há mais de 20 anos e continuo sem saber se o que eu mais admiro em você é o talento ou a inteligência. Eu concebi este cenário e você o realizou com perfeição! Até logo, Pauline.” Mais tarde, Guitry está fora de quadro e a câmera filma um grande grupo de atores secundários reunidos no cenário do tribunal. De trás da câmera, ele fala: “Luce Fabiole, Yvonne Hébert, srta. Arnold, srta. Quentin, Poirier, Mercier, Dalibert, Dejean, Nastorg, Amato, Eymond e Belly... Vocês querem participar do meu próximo filme?” À pergunta, todos respondem em uníssono “sim”.

Em outro momento notável, o diretor tira um telefone do gancho, leva-o ao ouvido e fala: “Suzanne Dantès, Jacques Morel e sr. Toscane, como nos limitamos a ouvi-los no filme, não vamos mostrá-los aqui²². Mas eu não podia deixar de mencioná-los. Obrigado.” Aqui Guitry está colocando em evidência os atores de performance unicamente vocal, provavelmente os intérpretes dos locutores de rádio, um elemento proeminente ao longo do filme.

Em mais um plano no qual Guitry fala de fora do quadro, identificamos o cenógrafo (“Robert Dumesnil, um cenógrafo como você mereceria uma medalha!”), o montador (“A montagem de um filme é coisa delicada e você, Raymond Lamy, é um mestre nessa arte.”) e o diretor de fotografia (“Quanto a você, Jean Bachelet, meu diretor de fotografia, saiba que

²² A versão legendada em português que observamos traduz este trecho como “não vamos mostrá-los aqui”, porém no francês original Guitry encerra a fala com a palavra *génériques* (créditos), ou seja, em tradução livre, podemos dizer que o diretor fala “não vamos mostrá-los aqui nos créditos”, o que denota uma consciência plena de seu procedimento de encenação da sequência de créditos.

algum dia será conhecido como inventor da fotografia em relevo.”). No fim de seu agradecimento ao fotógrafo, Guitry surge em quadro, saindo de trás da câmera, e vai na direção de Bachelet para um aperto de mãos. No seguinte, o mesmo procedimento, indo da esquerda à direita: “Sra. Odette Lemarchand, vou chamá-la de ‘script-lady’... Fernand Janisse, sonoplasta, como você grava tudo, grave também minha gratidão.” A ordem segue com as identificações de Irénée Leriche, contrarregra, Robert Christidès, cenarista de interiores, René Ribaud e Gustave Raulet, cameramen. “E por fim, Robert Sussfeld, diretor de produção. Meu caloroso agradecimento.” Esta última fala é a deixa para Guitry aparecer e apertar a mão de Sussfeld.

No último plano da sequência vemos um grupo grande de técnicos posicionados atrás de uma mesa de *catering*. A última fala de Guitry: “Nada disso teria sido possível sem vocês, colaboradores anônimos, sempre de moral alto e tão prestativos. Brindemos à saúde daqueles que vocês tanto prezam.” Ele vai até a mesa, abre uma garrafa de champanhe, e um *fade out* encerra a sequência, aproximadamente aos 6 minutos de projeção. A partir de então, a narrativa ficcional começa propriamente, narrando a história de um marido (Michel Simon) que incentivado pelo noticiário no rádio decide confessar à polícia o assassinato de sua esposa (Germaine Reuver), mesmo não a tendo matado de verdade. No final, o filme é encerrado pela famigerada cartela gráfica de "Fim".

Um aspecto notável das sequências de créditos iniciais de *Documentário e Câncer* é justamente o tom irreverente no qual se relata o processo de produção destes filmes, no tratar destas realizações como trabalhos em equipe e entre amigos. Em *O romance de um trapaceiro*, no ano de 1936, e mais ainda em *Venenosa*, em 1951, Sacha Guitry trata os créditos como agradecimentos efusivos, homenagem e não mera informação. Como no último descortinar de uma peça de teatro em que o elenco se enfileira para receber os aplausos da plateia, Guitry usa o descortinar inicial para pedir aplauso aos artistas envolvidos em todos os aspectos da realização cinematográfica, tratando-os todos como membros essenciais de um esforço coletivo.

Figura 8: Trechos da sequência de créditos iniciais de *Venenosa*.



Fonte: Reprodução do autor.

O rádio é um elemento dramático importante para *Venenosa*. Aos 20 minutos de projeção há uma cena em que o casal disfuncional está à mesa jantando sem trocar olhares ou palavras. O silêncio dos dois é preenchido pelos *créditos iniciais* de uma transmissão de rádio-teatro. O locutor anuncia: “E agora, vamos ouvir uma tragicomédia em um ato de Jean-Michel Vincler e Paul-Henri Marchepie, interpretada por Anne-Marie Métavis e Jean-Victor Cabaner. Produzida por Albert-Léon Fromageot. [...]”. Quando os créditos finalmente acabam, dando lugar à dramatização, cortamos para cenas externas à casa dos protagonistas. Na peça de rádio, um casal briga aos gritos, e os vizinhos e passantes confundem a transmissão com uma discussão real. Curiosos, se aproximam da janela entreaberta e escutam a briga, cochichando entre si e estabelecendo para a opinião pública do vilarejo que trata-se de um casal violento. Nós, os espectadores, compreendemos o humor da situação justamente pelo contraste entre a cena silenciosa e apática narrada pelo locutor de rádio e a impressão *sonora* de violência que a pura escuta sem contexto do drama radiofônico imprime nos fofoqueiros. Apenas nós, por ter ouvido à sequência de créditos da peça,

sabemos tratar-se de uma encenação.

Esta ênfase à introdução do locutor, poder dramático concedido a uma protocolar narração de créditos, não parece gratuita ou acidental quando consideramos a atenção que Guitry presta a esta sequência no próprio *Venenosa*. O casal à mesa e os vizinhos *ignoram* os créditos do rádio-teatro, porém são eles que estabelecem tratar-se de uma fabricação. Não há como não lembrar da adaptação radiofônica de *Guerra dos mundos* de H.G. Wells, transmitida em 1938 e narrada por Orson Welles, mitificada como responsável por causar pânico em vários ouvintes, devido à locução que falseava um noticiário real relatando a invasão alienígena.

Welles, como já observamos, seguiria recorrendo à imponência radiofônica de sua voz em créditos falados, porém suas experiências com a prática se limitaram ao empreendimento da voz *over*. Godard e Truffaut, estes inspirados por Guitry como atesta Assayas, também elaboraram sequências de créditos falados utilizando apenas a voz *over*. Michel Delahaye (1967), na revista *Cahiers du Cinéma*, já comparava o apreço poético de Godard com o de Guitry pela narração autoconsciente, diferenciando que “em Guitry é prolongamento desse divertido jogo de ostentação, que era a máscara de seu pudor; em Godard o desmascarar desse mesmo pudor”.

Pensando que *O desprezo* de Godard e *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha são os primeiros filmes analisados por Robert Stam em *O espetáculo interrompido*²³, encontramos coexistências cinematográficas entre a inspiração da *nouvelle vague* em Guitry, a presença de Orson Welles e Godard na poética dos cinemas de Sganzerla e Glauber, e de volta à conexão entre Guitry e Welles, que chegou a fazer uma ponta como ator em *Napoléon* (Napoléon, Sacha Guitry, 1955).

Dentre os demais filmes com créditos falados que mencionamos até aqui todos os apresentam pela voz *over*, e nenhum através de um corpo presente na diegese cinematográfica como a autorrepresentação de Guitry em *Venenosa*. Entre estes, porém, há certas diferenças e similaridades notáveis. Em *O homem errado*, *Soberba*, *Documentário e Câncer* a narração é exercida pelos próprios realizadores, identificando-se como tais através da retórica. Já em *O desprezo*, *Fahrenheit 451* e *Memória de Helena*, uma voz anônima (ou pelo menos sem se identificar nominalmente) dá conta dos créditos.

Todos estes filmes se relacionam contextualmente de alguma forma, estando ligados às vanguardas e cânones da historiografia do cinema. Seria superficial estabelecer entre esses

²³ Sobre o antiilusionismo em *O desprezo* e Glauber, ver cap. 2.

filmes uma definição clara da poética dos créditos falados, fundamentada na justificativa da coexistência referencial entre Guitry, Welles, Hitchcock, Godard, Truffaut, Sganzerla, Neves e Rocha. Há muitos outros filmes além destes apresentando créditos falados, e a escuta de uma amostragem mais ampla pode nos fornecer uma proposta de taxonomia.

Partindo desses exemplos basilares fui elaborando um levantamento de filmes de ficção com créditos falados que aconteceu de maneira empírica ao longo dos anos de mestrado, encontrando novos potenciais exemplos através de menções fugidias em publicações acadêmicas, listas *online*, e recomendações em pessoa. Não foi encontrada uma publicação de fôlego que trate especificamente dos créditos falados, portanto há inclusive filmes neste levantamento descobertos acidentalmente por mim, e trata-se de uma lista constantemente aberta a novas adições. O gesto catalográfico da pesquisa envolveu visionar todos os filmes lançados até a década de 1970 onde sequências de créditos falados são sugeridas, identificá-las e observá-las em relação ao texto filmico e ao contexto historiográfico da produção.

Admitidamente, seja por lacunas em meus ímpetos de consumo cinematográfico ou de conhecimento historiográfico de cinematografias, os filmes encontrados para esta pesquisa são uma amostra completamente ocidentalizada. São basicamente produções estadunidenses e europeias, cujo encontro é condicionado à minha perspectiva de espectador e pesquisador brasileiro, e vale o chamado ao leitor para adições a este levantamento. Do caldo de filmes descobertos para visionamento, buscamos categorizá-los de acordo com espécies de constelações filmicas (SOUTO, 2020) que dão conta da forma em que a voz se manifesta. Através destas categorias pretendemos responder: afinal, no que consiste a prática dos créditos falados?

1.1: A voz na diegese

Para esta categoria de filmes com a voz dos créditos “na diegese”, considero exemplos em que personagens ou personalidades são filmados falando diretamente com a câmera ao narrar as funções e seus profissionais. Ou seja, vozes diretamente identificáveis com corpos representados na tela, como Sacha Guitry em *Venenosa*.

Esta prática se observa primeiramente num grupo de filmes realizados entre 1930 e 1931, produzidos por Hal Roach, potencialmente primeiros exemplos do que se pode entender como prática consciente e constante de créditos falados: nestes curtas-metragens, os créditos são apresentados da mesma forma, com letreiros padronizados sobre a imagem de

um teatro com os seguintes dizeres: “Hal Roach apresenta”, o ator ou grupo de atores principais, e o título do filme. Uma fusão nos aproxima do palco, onde duas vedetes entram em cena, se curvam para a câmera/plateia e proferem: “Senhoras e senhores, Hal Roach apresenta para seu entretenimento e aprovação...”²⁴ e então passam a informar os créditos principais de cada filme.

As duas vedetes são interpretadas pelas gêmeas Beverly e Betty Mae Crane, e são creditadas em 13 filmes como “Introductory Titles” ou outras variações²⁵, porém em nosso levantamento pudemos identificar e confirmar apenas sete instâncias desta prática. Os filmes observados foram: *Girl shock* (James W. Horne, 1930); *Dollar dizzy* (James W. Horne, 1930); *Teacher’s pet* (Robert McGowan, 1930)²⁶; *Looser than loose* (James W. Horne, 1930); *School’s out* (Robert McGowan, 1930); *High C’s* (James W. Horne, 1930); e *Love business* (Robert McGowan, 1931).

Figura 9: As seqüências de créditos de *Dollar dizzy* e *Love business*.



Fonte: Reprodução do autor.

Além dos filmes onde se pôde confirmar o uso de créditos falados, as gêmeas também são creditadas nos seguintes filmes, aos quais não tive acesso: *Doctor’s orders* (Arch Heath,

²⁴ Tradução do autor.

²⁵ Páginas das atrizes no IMDb: <<https://www.imdb.com/name/nm0186310/>> <<https://www.imdb.com/name/nm0186311/>>. Último acesso em 2 jun 2020.

²⁶ Na cópia disponível para visionamento os letreiros não são apresentados. Após a vinheta da MGM, o plano seguinte já está próximo ao palco, e as vedetes proferem os créditos através do mesmo texto padrão dos demais.

1930); *Bigger and better* (Edgar Kennedy, 1930); *Blood and thunder* (George Stevens, 1931); e *Love fever* (Robert McGowan, 1931).

Outros dois filmes nos quais Beverly e Betty Mae são creditadas foram encontrados para visionamento e nos remetem de volta ao desafio historiográfico de Charles Musser²⁷ sobre “interrogar o *status* do texto filmico”. Embora constem como “Introductory Titles” nos créditos de *Thundering tenors* (James W. Horne, 1931)²⁸, as gêmeas não aparecem na cópia encontrada *online*, que conta apenas com uma sequência de créditos gráficos. Já em *Confusão em profusão* (Another fine mess, James Parrott, 1930), analisamos uma cópia *Blu-ray* lançada em uma coleção de filmes da dupla Laurel & Hardy. Nesta versão, o trecho onde as vedetes proferem os créditos foi cortado. Vemos apenas as duas se curvando para a câmera antes de um *fade to black* (ilustrado na Figura 10). Considerando as informações levantadas sobre a prática recorrente do produtor Hal Roach em filmar estas sequências de créditos falados, podemos supôr que em outras versões *Confusão em profusão* conta com a sequência completa.

Figura 10: O *fade to black* que interrompe as gêmeas no *Blu-ray* de *Confusão em profusão*.



Fonte: Reprodução do autor.

A partir de 1931 não identifiquei registros de uma continuidade desta prática de Hal Roach. Em filmes subsequentes do produtor, como *Rapto à meia-noite* (Our wife, James W. Horne, 1931), também com a dupla Laurel & Hardy, vemos créditos gráficos similares ao padrão da época.

No filme *Almas abandonadas* (City across the river, Maxwell Shane, 1949), após a apresentação do título através de um letreiro gráfico, o jornalista Drew Pearson se apresenta para o público e reforça o teor realista da história a ser contada: “Para a maioria de nós, a cidade onde o crime juvenil floresce sempre parece estar do outro lado do rio. Mas não se

²⁷ Ver Introdução, p. 21.

²⁸ Página de créditos para *Thundering tenors* no IMDb <<https://www.imdb.com/title/tt0021474/fullcredits>>. Último acesso em 4 jun 2020.

engane. Poderia ser sua cidade, sua rua, sua casa²⁹.” O discurso legitimado pela figura do jornalista é claramente direcionado ao espectador burguês, alheio às condições de miserabilidade que o filme dramatiza. Para estabelecer uma relação de identificação, ele diz que “pelos próximos 89 minutos, você será um garoto chamado Frankie Cusack”, e o filme começa propriamente. Ao final da projeção, a voz de Pearson retorna em *over* para concluir a história, narrando que Frankie “[...] com o tempo poderá encontrar esperança. Mas e todos os outros Frankies do mundo? Esse é o desafio para todos nós.” Uma fusão nos leva de volta ao escritório do jornalista, e ele diz para a câmera: “Aqui é Drew Pearson novamente. Talvez você queira conhecer os *dukes* na vida real. Larry foi interpretado por...” E então a cortamos para um plano do ator Mickey Knox sorrindo para a câmera enquanto Pearson fala seu nome. A câmera se movimenta num *traveling* à esquerda, mostrando cada um dos atores posando enquanto seus nomes são narrados em *over* pelo jornalista. Os créditos técnicos e de atores coadjuvantes aparecem logo depois, escritos em letreiros. O gesto filmico é interessante: introduzir de forma sensacionalista o “real nu e cru” dramatizado pelo filme, para então “tranquilizar” o público revelando os personagens delinquentes como atores, numa denúncia antiilusionista do aparato.

Figura 11: Abertura e final de *Almas abandonadas*.



Fonte: Reprodução do autor.

²⁹ Transcrição da banda sonora de *Almas abandonadas*. Tradução do autor.

The notorious daughter of Fanny Hill (Peter Perry Jr., 1966) é um filme erótico *softcore* que faz parte de “um ciclo de filmes históricos coloridos e cômicos que ofereciam versões ‘adultas’ de histórias clássicas já asseguradas no domínio público” (CHURCH, 2016, p.77). Outros exemplos seriam *The secret sex lives of Romeo and Juliet* (Peter Perry Jr., 1969) e *The adult version of Jekyll & Hide* (Lee Raymond, 1972). Reproduzidos na Figura 12, seus créditos de abertura são falados pelos atores principais, filmados em situações sensuais nas quais olham para a câmera para anunciar seus nomes, num tom de cumplicidade com o espectador/voyeur. No primeiro quadro reproduzido, o ator James Brand se desvencilha de um beijo, olha para a câmera e fala o nome do filme. Depois cortamos para o segundo quadro, no qual a protagonista interrompe carícias e fala: “Estrelando eu, Stacey Waler, como a filha [de Fanny Hill]. E apresentando...”³⁰ E então, cada ator anuncia seu nome, a exemplo dos quadros restantes.

Figura 12: A sequência de créditos de *The notorious daughter of Fanny Hill*.



Fonte: Reprodução do autor.

Por último, observo em três filmes manifestações peculiares do que entendo como “voz na diegese”. O primeiro é *M.A.S.H.* (MASH, Robert Altman, 1970), uma comédia de guerra que acompanha o cotidiano de um hospital de campanha estadunidense na Coreia. No começo do filme, os créditos de intérpretes e técnicos são apresentados em letreiros; porém ao final do filme, enquanto os protagonistas embarcam num jipe para deixar a base, um plano em *zoom* nos aproxima de um alto-falante, por onde ouve-se o locutor da rádio militar

³⁰ Transcrição da banda sonora de *The notorious daughter of Fanny Hill*. Tradução do autor.

falando. Sua voz é uma presença constante durante o filme, surgindo pontualmente durante sequências para mover a trama como um elemento diegético, embora seu corpo nunca apareça na tela. Sua locução no final, porém, se desvincula da diegese e passa a endereçar diretamente o espectador: “Atenção: o filme desta noite foi *M.A.S.H.*. Siga as aventuras de nossos cirurgiões combatentes enquanto cortam e costuram seu caminho na linha de frente. [...] Arrancando risadas e amor entre amputações e penicilina³¹” (quadros superiores da figura 13). A voz dá lugar a um curto diálogo entre três personagens, e então continua para narrar os créditos dos intérpretes, com planos correspondentes de cada ator para ilustrar seus nomes: “Siga Hawkeye, Trapper, Duke, [...] enquanto juntam nossos meninos novamente. Estrelando Donald Sutherland, Elliott Gould, Tom Skerritt...” (quadros inferiores da figura 13). Portanto, apesar de tratar-se de uma voz sem corpo, a narração de créditos parte de um elemento diegético.

Figura 13: Imagens exibidas durante a narração de créditos finais em *M.A.S.H.*



Fonte: Reprodução do autor.

O segundo filme é *Fimpen* (Bo Wideberg, 1974), uma produção direcionada ao público infanto-juvenil que acompanha um menino de seis anos, apelidado de Fimpen (interpretado por Johan Bergman), após ser recrutado para jogar com a seleção sueca de futebol ao redor do mundo. Os créditos iniciais se limitam a duas cartelas gráficas identificando o diretor e o nome do filme. No fim da projeção, após o *fade-to-black* que encerra o último plano, observamos uma tela escura por pouco mais de dois minutos, sem informações gráficas. A faixa sonora que acompanha essa imagem escura, porém, é inundada

³¹ Transcrição da banda sonora de *M.A.S.H.*. Tradução do autor.

pelos gritos de uma multidão de torcedores. Sobre as vozes da multidão ouvimos um dos vários locutores de estádio que permeiam a história, anunciando ao público os créditos do filme. Nas versões que visionamos legendadas em inglês, espanhol ou português, não há tradução para a narração do locutor. Numa escuta atenciosa, comparando com a lista de atores na página da produção no IMDb³², pudemos constatar que nos primeiros momentos da fala são anunciados os nomes dos atores, como Johan Bergman, Magnus Härenstam, Monica Zetterlund, e outros.

O terceiro filme é *Car wash: Onde acontece de tudo* (Car wash, Michael Schultz, 1976), cuja narração dos créditos também parte de um elemento anteriormente entendido como diegético. O filme se passa ao longo de um dia no cotidiano de um lava-jato em Los Angeles, embalado por um coral de personagens diversos. Desde os primeiros segundos de projeção, ouvimos o locutor matutino de uma rádio ficcional chamada “KGYS”, nos inserindo no universo musical de *Car wash* e estabelecendo dados básicos da ambientação. Os créditos iniciais são gráficos, anunciando a lista completa de atores e algumas funções técnicas importantes. A estação de rádio toca ao longo do filme inteiro, e o elenco de locutores se renova de acordo com o período do dia: o locutor matutino (Jay Butler)³³ narra as primeiras cenas do filme, mas ao final com o apagar das luzes no fim do expediente, o locutor noturno (J. J. Jackson) assume a banda sonora e anuncia a próxima música: “Car wash”, música tema do filme. Ele então fala: “Saca só os intérpretes dessa sessão³⁴” e passa a indicar os atores com comentários ironicamente descritivos às imagens que os ilustram. Depois da sequência falada de créditos de intérpretes, o restante das funções são listadas em letreiros rolantes, formato padrão de créditos finais. A narração do locutor respectivamente de acordo com os quadros reproduzidos na figura 14: “É isso aí, aqui fala J. J. Jackson, o príncipe da escuridão, chegando pra você à noite porque você sabe que é a hora certa. Começando com o melhor, a música nº 1 no oeste: ‘Car wash’”; “Saca só as Pointer Sisters! E ‘Daddy Rich’, sr. Richard Pryor!”; “Na garrafa, Henry Kingi. No burrito, Pepe Serna.”; “É isso aí! Bora dançar!”

³² Página de créditos para *Fimpen* no IMDb
<<https://www.imdb.com/title/tt0071498/fullcredits>>. Último acesso em 29 set 2021.

³³ Página de créditos para *Car wash: Onde acontece de tudo* no IMDb
<<https://www.imdb.com/title/tt0074281/fullcredits>>. Último acesso em 5 jun 2021.

³⁴ Transcrição da banda sonora de *Car wash: Onde acontece de tudo*. Tradução do autor.

Figura 14: A sequência de créditos finais em *Car wash: Onde acontece de tudo*.



Fonte: Reprodução do autor.

1.2: A voz do realizador

Nesta categoria observamos filmes cujos créditos são narrados por uma voz identificada como a do realizador, assumindo posse sobre a autoria da obra. Como veremos em breve, o realizador pode ser um membro da equipe, como um produtor. Sacha Guitry, em *O romance de um trapaceiro*, se encaixaria nesta categoria.

Retomamos Orson Welles em *Soberba* (*The magnificent Ambersons*, Orson Welles, 1942) e *O processo* (*The trial*, 1962), nos quais se coloca como diretor-autor através dos dizeres “meu nome é Orson Welles”. Christian Metz (2016), ao analisar a enunciação intrínseca às imagens e sons que constituem o produto fílmico no livro *Impersonal enunciation, or the place of film*, remete a créditos cinematográficos indicando que são inteiramente definidos como linguagem verbal sem dêixis³⁵, refutando a sugestão de Francesco Casetti, que propunha o contrário. “Se é 1988 e eu assisto a um novo filme, os

³⁵ Dêixis, ou referência deíctica, é um termo linguístico empregado para designar a associação conceitual entre um conjunto de palavras ou expressões e o seu contexto situacional. Por exemplo, um bilhete com a mensagem: *Eu quero que você vá hoje ao meu escritório*. O termo “hoje” perde o sentido, se não houver um referencial da data em que o bilhete foi escrito. Também o pronome “eu” deve estar, certamente, explícito no contexto, caso contrário, ninguém sabe a quem se refere. Por isso, diz-se que o termo “dêixis” significa “apontar para”.

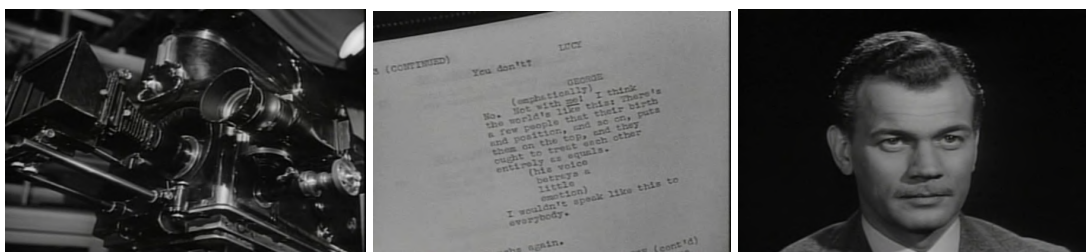
Fontes: <<https://goo.gl/2aGmAF>> <<https://goo.gl/Y62WA9>>

créditos não indicam que foi ‘filmado neste ano’. Mas, se especifica o ano 1988, entende-se [...] sem dados circunstanciais da enunciação.” (METZ, 2016, p.13) Ainda dialogando com Casetti, trata da frase identificadora de Welles em *Soberba*, escrevendo:

A reflexividade é clara. É misturada, nessa ocasião, com dêixis autêntica pois se os mesmos créditos falados fossem narrados por um representante da RKO, teríamos, “O nome dele é Orson Welles” [...]. O significador mudaria sem alteração de referente. O filme admiravelmente integra este possessivo à sua construção geral: é a voz de Welles que “domina” a voz narradora da história e autoritariamente permeia os últimos minutos do rolo. Mas por natureza esta construção dêitica não é cinematográfica; na verdade, é puramente linguística, e é como tal que intervém no filme, por isso seu poder. (Ibidem, p.13)

Portanto, Metz argumenta que a construção textual da narração de Orson Welles não define a enunciação proposta pelo recurso sonoro, e sim a autoridade imposta pela identificação do cineasta. Além disso, a disposição das imagens é também instância narradora. Por isso, além do texto e da voz identificada como do diretor, as imagens exibidas durante a sequência (uma câmera ao identificar direção de fotografia, uma página de roteiro ao identificar roteirista) também participam da articulação de uma sequência de créditos falados.

Figura 15: Imagens exibidas durante a narração dos créditos em *Soberba*.



Fonte: Reprodução do autor.

Se as imagens que compõem uma sequência de créditos falados determinam sua significação, podemos recorrer ao prestígio garantido à figura de Orson Welles para estabelecer que decisões formais como a opção por créditos falados fazem parte de um leque de ferramentas à disposição do autor de cinema. A integridade da obra, porém, não depende apenas do diretor — o próprio *Soberba* serve como exemplo de um grupo substancial de filmes cujo corte final foi definido pelos produtores.

A análise de *O processo* traz de volta a máxima de Musser sobre desconfiar da integridade do texto filmico quando observamos alterações feitas pelos detentores de direitos

à matéria original do filme: no *Blu-ray* lançado mundialmente, autorado pela StudioCanal (*O processo*, apesar de falado em inglês, é uma produção francesa), os créditos finais narrados por Welles são acompanhados de letreiros em francês ilustrando a fala do diretor; já na versão em DVD, de autoria estadunidense, os créditos são apenas falados — possivelmente trata-se da versão original como lançada nos cinemas em 1962. Na figura 16 podemos visualizar a comparação entre as duas versões. Entraves como este são constantes numa pesquisa de análise estética e embora no caso de *O processo* as evidências apontem para uma conclusão lógica de que os letreiros em francês foram acrescentados pelos produtores franceses, nem sempre podemos ter certeza de estar analisando um filme como obra definitiva a partir de uma ou mais cópias. Alguns exemplos já demonstrados nesta pesquisa comprovam essas dificuldades, e é possível que alguns dos filmes observados neste capítulo não sejam necessariamente “versões originais”.

Figura 16: Comparação entre o *Blu-ray* (quadros superiores) e o DVD (quadros inferiores) de *O processo*.



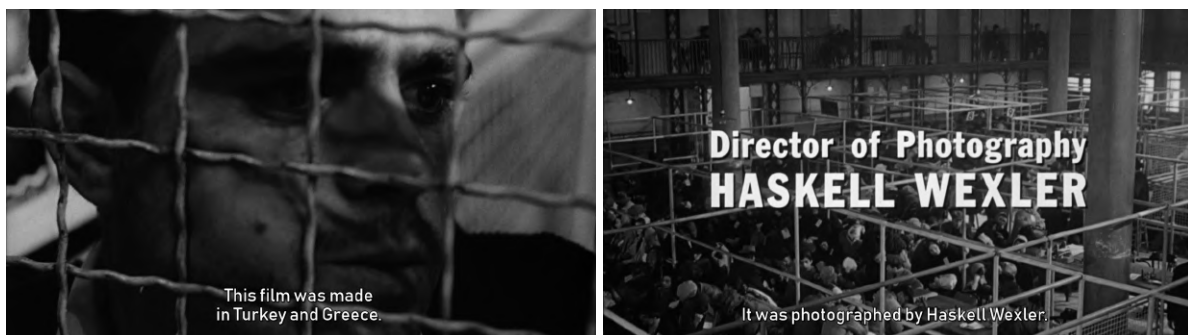
Fonte: Reprodução do autor.

Em *Cidade nua* (*The naked city*, Jules Dassin, 1948), a voz que narra os créditos se identifica, mas não se trata do diretor: o produtor Mark Hellinger se apresenta, indicando o nome do filme e ressaltando que "é diferente da maioria dos filmes que você já assistiu", para então estabelecer os créditos básicos de roteiro, fotografia e direção. Enquanto ouvimos a

narração, vemos imagens aéreas de Nova York, e Hallinger chama atenção às imagens: "Como podem ver, estamos sobrevoando uma ilha; uma cidade; uma cidade particular. E esta é uma história sobre várias pessoas; e uma história sobre a cidade em si. Não foi fotografada em estúdio, muito pelo contrário." Ressaltando o fator "neorrealista" da produção, assim como *Almas abandonadas*³⁶, ele prossegue a indicar os nomes dos atores, reforçando que interpretaram seus papéis "nas ruas, apartamentos e arranha-céus da cidade". A narração prepara a premissa do filme, elucidando o horário, local e clima onde a história se passa. É interessante o fato de se tratar da voz do produtor do filme, sintomático de uma produção de estúdio *hollywoodiano*.

Em *Terra do sonho distante* (*America America*, 1963), Elia Kazan se apresenta por nome assim como Orson Welles, logo na abertura do filme, acrescentando: "sou grego de sangue, turco de nascença e americano porque meu tio fez uma jornada. Esta história foi contada a mim ao longo dos anos pelos anciões da família." Ele então prossegue a contextualizar brevemente a história de Anatólia, de onde seu tio emigrou, enquanto vemos imagens do cotidiano da cidade. Portanto, há uma relação mais estritamente pessoal entre o diretor e o filme, e é natural que Kazan tome as rédeas da narração para si. Ao final da projeção, sua voz retorna para concluir a narrativa — e também para narrar os créditos finais, que apesar de surgirem escritos na tela, são reforçados por sua voz.

Figura 17: A sequência de créditos finais de *Terra de um sonho distante*.



Fonte: Reprodução do autor.

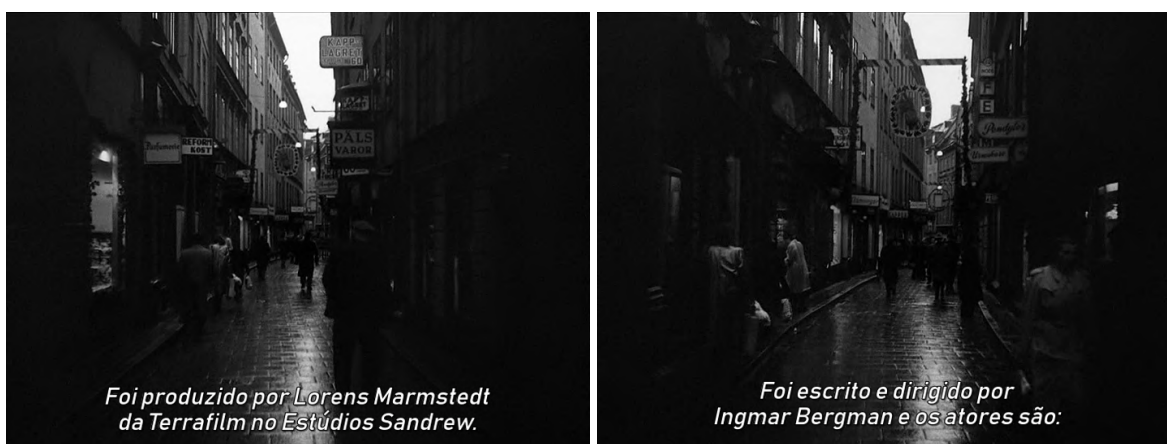
³⁶Ver p.15.

1.3: A voz anônima

Le mystère de la chambre jaune (Marcel L'Herbier, 1930), já citado na introdução³⁷, é o primeiro exemplo documentado de elaboração de sequência de créditos falados aos moldes replicados por Orson Welles em *Soberba*: vemos planos de detalhes do *set*, atores e equipamentos, ilustrando as informações de créditos transmitidas pelo locutor masculino anônimo. Vale diferenciar que em *Le mystère*, os créditos falados são *iniciais*, enquanto os de *Soberba* são *finais*.

A sequência de créditos de *Prisão* (Fängelse, Ingmar Bergman, 1949) se inicia aos 10 minutos de projeção, sobre um *traveling* ao longo de uma rua movimentada, narrada por um locutor anônimo, que indica: “Este foi o prólogo de nosso filme, que se inicia ao meio-dia na rua Västerlanggatan num dia nublado de dezembro quando todos estão com pressa. Nós chamamos nosso filme de ‘Prisão’”. Ao tratar do filme como *nosso*, o locutor atribui a autoria do filme a um grupo que se entende como toda a equipe envolvida no filme, mas de certa maneira também se refere ao público que assiste ao filme. Uma autoria e posse coletiva.

Figura 18: A sequência de créditos falados de *Prisão*.



Fonte: Reprodução do autor.

No filme britânico *Mr. Denning drives north* (Anthony Kimmins, 1952), apenas os créditos dos intérpretes são narrados, enquanto as funções técnicas são listadas ao final da projeção. Um cineasta de grande circulação que aplicou o recurso de forma similar foi Sergei Eisenstein, no filme *Ivan, o terrível - Parte II* (Ivan Groznyy. Skaz vtoroy: Boyarskiy zagovor, 1958). Os créditos técnicos e o título do filme aparecem escritos na tela, e então

³⁷ Ver p. 22.

vemos uma espécie de *trailer*, onde planos dos rostos de cada ator ilustram seus nomes narrados pelo locutor anônimo, que também contextualiza brevemente a premissa da história.

Figura 19: A sequência de abertura de *Ivan, o terrível - Parte II*.



Fonte: Reprodução do autor.

O filme *Exploda minha cidade* (Saute ma ville, Chantal Akerman, 1968) é encerrado por uma narração, provavelmente da própria realizadora embora não se identifique, falando o seguinte: “Acabamos de apresentar *Exploda minha cidade*”. Trata-se do único crédito falado no filme. É importante notar que, ao contrário da maioria dos filmes analisados neste capítulo, trata-se de uma voz onipresente unicamente feminina. O único exemplo comparável à nossa disposição é *Memória de Helena*³⁸, a ser analisado nos próximos capítulos.

A sequência de créditos iniciais de *O Éden e após* (L'Éden et après, Alain Robbe-Grillet, 1970) exercita a discordância entre créditos falados e escritos, com letrados complementando ou repetindo as falas do narrador numa cena impressionista que antecipa a atmosfera do filme. Imagens de uma fábrica abandonada são alternadas com planos rápidos dos atores. Uma dupla de vozes — um narrador masculino e uma narradora feminina, em provável correlação com Adão e Eva — mistura a leitura dos créditos com a de palavras-chave potencialmente descritivas do filme (Ex.: “Arquitetura”; “Performance”; “Objetos afiados”; “Jogos”; “Substâncias viscosas”; “Teatralidade”). No primeiro quadro da figura 20, ele fala “Créditos³⁹” e ela fala “Escritura”. No segundo quadro, ouvimos a voz dela falando “Composição”, e o letrado com o nome de Catherine Jourdan complementa a informação. No terceiro quadro, após um plano em que vários nomes da equipe são repetidos graficamente na tela, o título do filme finalmente aparece escrito enquanto ouvimos a voz dele falando: “Laboratório. Catherine Robbe-Grillet. ‘O Éden e após’”. No último quadro, a voz dele anuncia “Imagem e luzes”, e o nome de Igor Luther surge para complementar a

³⁸ Ver Introdução, p. 27.

³⁹ Transcrição da banda sonora de *O Éden e após*. Adaptação do autor.

informação. Trata-se de uma sequência bastante complexa, cujas nuances não podemos contemplar nesse levantamento superficial. Para uma análise quadro a quadro da sequência de créditos, ver o capítulo *Towards a serial structure: L'Éden et après* no livro *The films of Alain Robbe-Grillet* de Roy Armes (1981, p.116-135).

Figura 20: A sequência de créditos iniciais de *O Éden e após*.

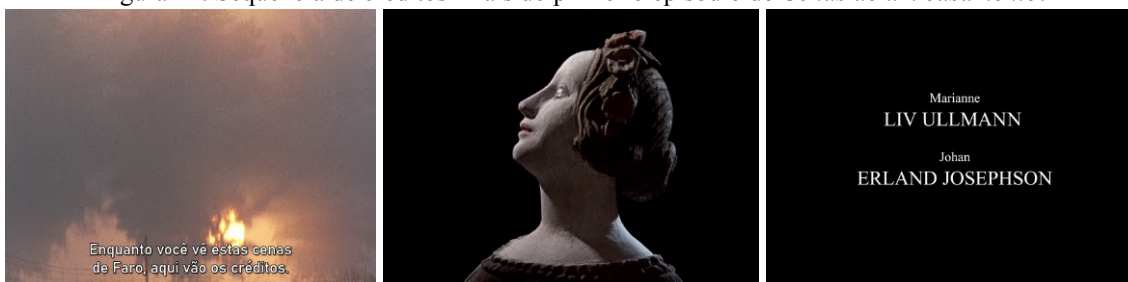


Fonte: Reprodução do autor.

Na versão em minissérie de *Cenas de um casamento* (Scener ur ett äktenskap, Ingmar Bergman, 1973), cada um dos seis episódios é encerrado por uma sequência de créditos falados similar à de *Prisão*, lançando mão de um locutor masculino anônimo. A título de exemplo, no fim do primeiro episódio, cortamos para a imagem de um pequeno lago que reflete o sol. Ouvimos o narrador dizer: “Este foi o primeiro episódio de *Cenas de um casamento*. Foi chamado de ‘Inocência e pânico’. Enquanto você vê essas cenas de Farö, aqui vão os créditos.” E então, enquanto a câmera opera um *zoom out* revelando mais da paisagem, o locutor anuncia a integridade dos créditos de produção do episódio. Corta-se para a logomarca da produtora, e a narração finaliza com “Foi produzido em Farö pela Cinematograph. O ano é 1973.” E então, finaliza-se com a imagem de uma pequena estátua filmada em um estúdio escuro. Este procedimento se repete em todos os episódios, cada um com um plano diferente das paisagens da ilha onde Bergman estabeleceu suas produções. Na

cópia *Blu-ray* que observamos, foram acrescentados créditos gráficos após a projeção que repetem todas as informações transmitidas pelo narrador (reproduzidos no terceiro quadro da figura 21). Pela definição dos letreiros, supomos que não estavam presentes na exibição original dos episódios.

Figura 21: Sequência de créditos finais do primeiro episódio de *Cenas de um casamento*.

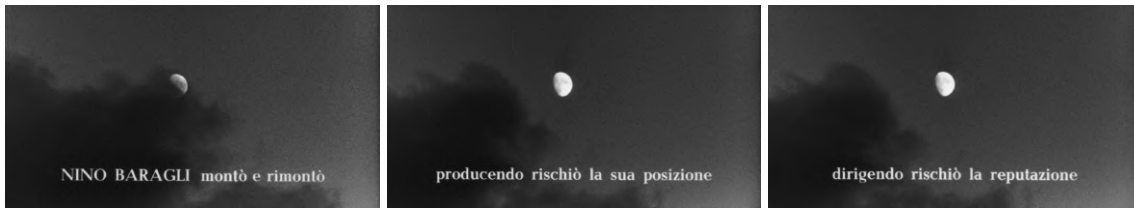


Fonte: Reprodução do autor.

1.4: A voz cantada

Por último, observamos dois filmes que se apropriam do recurso de forma mais curiosa: créditos *cantados*. *Gaviões e passarinhos* (Uccellacci e ucellini, Pier Paolo Pasolini, 1966) começa com uma sequência de créditos musicados por Ennio Morricone e acompanhados por uma legenda gráfica que repete ou complementa as palavras cantadas. O notável na retórica aplicada pela música é que a letra recorre a adjetivos para descrever os atores do filme (“O absurdo Totó, o louco Totó, o doce Totó”; “Com o inocente, o sagaz Davoli Ninetto”), e considera fatores extrafilmicos que não necessariamente dizem respeito à produção do filme (“Encontrados pelas ruas do mundo inteiro, os outros atores”; “Uma pequena trupe pela periferia vagabundeou”). Reproduzidos na Figura 22, momentos em que se canta as seguintes letras: “Nino Baragli montou e remontou”; “Produzindo arriscou sua posição: [Alfredo Bini]”; e “Dirigindo arriscou sua reputação: [Pier Paolo Pasolini]”. Ao sugerir que Pasolini “arriscou sua reputação” ao realizar o filme, os créditos consideram a existência de uma reputação frágil, a ser zelada pelo diretor, um fator que, novamente, não necessariamente diz respeito à constituição de *Gaviões e passarinhos*.

Figura 22: Trechos dos créditos iniciais de *Gaviões e passarinhos*.



Fonte: Reprodução do autor.

O segundo filme é a comédia *Skidoo se faz a dois* (Skidoo, 1968), de Otto Preminger. O último plano do filme é interrompido pela voz do diretor, falando diretamente para os espectadores: "Parem! Não terminamos ainda, e antes de vocês fazerem *skidoo*, gostaríamos de apresentar nosso elenco e equipe." E então, os créditos surgem na tela ao som de uma música cantada por Nilsson. A princípio ele canta exatamente o que os gráficos na tela indicam, até começar a acrescentar anedotas que não estão previstas no texto, como por exemplo (os grifos indicam informações que não constam na tela): "Música e letras por Nilsson, *que também interpretou um guarda de prisão*; arranjo e condução por George Tipton, *um grande amigo [...]; como está sua pipoca? [...]; sua poltrona está pegando fogo!*" Ambos os casos de créditos cantados estabelecem uma relação mais satírica com o dispositivo do cinema, reforçando o fator humano envolvido na realização e brincando com o espectador.

1.5: Práticas no contemporâneo

Concluído nosso levantamento, podemos observar como a aplicação de créditos falados acompanhou a evolução de tendências cinematográficas dos *talkies* ao cinema moderno. Os filmes lançados em anos próximos aos objetos de nossa pesquisa (entre 1966 e 1972) apresentam seus créditos ou expõem seu dispositivo de acordo com as sensibilidades antiilusionistas modernas, em uma relação mais irônica com o aparato fílmico.

Sobre esta consciência do dispositivo, é interessante observar a recorrência e renovação desta transparência no cinema contemporâneo, como por exemplo no musical *Annette* (Leos Carax, 2021). Logo nos primeiros planos do filme, o diretor aparece em cena comandando um estúdio de gravação sonora. Ao seu chamado ("Então, podemos começar?") o elenco começa o primeiro número musical com a canção *So may we start*, que embala a sequência de créditos iniciais gráficos. A letra da música ressalta o fato de que o espetáculo está prestes a começar, comentando ironicamente sobre fatores de produção como o

orçamento “grande, mas insuficiente” e se comunicando diretamente com o público: “Senhoras e senhores, calem a boca se sentem.” Ao final da projeção, já nos últimos minutos da sequência de créditos finais rolantes, elenco e equipe retornam num plano-sequência, caminhando em fila na direção da câmera, cantando em uníssono novamente para o público: “O filme acabou, então desejamos boa noite e um retorno seguro para casa.”

Figura 23: Imagens exibidas durante os créditos finais de *Annette*.



Fonte: Reprodução do autor.

Vale também retomar o exemplo moderno de *Cenas de um casamento*⁴⁰ de Bergman, quando posto diante da minissérie *remake* estadunidense (*Scenes from a marriage*, Hagai Levi, 2021). Idealizada como uma adaptação contemporânea do texto de 1973, a série recorre a um recurso que, embora se diferencie dos créditos falados da versão original, resgata um teor antiilusionista do moderno: antes do começo de cada episódio, a câmera acompanha algum dos atores principais enquanto se preparam para a filmagem da cena, interagindo com a equipe e entrando no personagem diante de nossos olhos. Ilustrada na Figura 24, observamos a abertura do primeiro episódio, no qual a atriz Jessica Chastain percorre os arredores do *set* de filmagem, até chegar a um banheiro onde sua personagem deve se encontrar no começo da cena. Ela recebe os toques finais da equipe, a claquete é batida, ouvimos o grito de “ação”, e no mesmo plano a atriz faz a transição entre o registro “do real”, sua autorrepresentação, e o registro ficcional da personagem Mira.

⁴⁰ Ver item 1.3 (p. 34)

Figura 24: Abertura do primeiro episódio da versão contemporânea de *Cenas de um casamento*.



Fonte: Reprodução do autor.

Embora não possamos supor que o empreendimento destas sequências signifique uma alusão intencional aos créditos falados da versão original, nota-se uma intencionalidade clara pela transparência quanto ao dispositivo da construção ficcional. No original de Bergman, escrito e encenado como uma peça, a estabilidade do registro dramático está intacta, e enquanto ouvimos os créditos observamos paisagens externas aos cenários que os personagens habitam, identificadas como pertencentes ao local que deu fruição à filmagem. O exercício antiilusionista da versão contemporânea de *Cenas de um casamento* lança mão de ferramentas cinematográficas específicas aos modos de produção ou afetos de sua época, mas coexiste com as experiências do cinema moderno que gestaram o original de Bergman.

Eu não me importo se entrarmos para a história como bárbaros (Îmi este indiferent daca în istorie vom intra ca barbari, Radu Jude, 2018) é um dos exemplares mais recentes de uma série de filmes cunhada pela crítica internacional como a escola do Novo Cinema Romeno, após uma sequência de prêmios em festivais como Cannes e Berlim (POP, 2010, p.23). As produções dessa “escola” se popularizaram por sua gramática própria, filmados num registro “realista”, sem música incidental, com cenas longas e verborrágicas ilustrando várias facetas da Romênia contemporânea. Outros exemplos são: *Polícia, adjetivo* (Politist, adjectiv, Corneliu Porumboiu, 2009); *Sieranevada* (Cristi Puiu, 2016); *4 meses, 3 semanas e 2 dias* (4 luni, 3 saptamâni si 2 zile, Cristian Mungiu, 2007); *A morte do Sr. Lazarescu*

(Moartea domnului Lăzărescu, Cristi Puiu, 2005); e *Hîrtia va fi albastră* (Radu Muntean, 2006).

Em *Eu não me importo [...]*, acompanhamos uma diretora de teatro (Ioana Iacob) ao longo da realização conturbada da dramatização do massacre de Odessa, cometido pelo exército romeno em 1941, culminando num espetáculo farsesco historicamente incorreto, porém aplaudido por uma população contemporânea de impulsos neofascistas. Na abertura do filme, assistimos na moviola um cinejornal ufanista da época que aclama a ação das tropas. O título do filme surge na tela, e cortamos para um plano sequência que a princípio registra uma cena de bastidores de uma filmagem de cinema. A equipe de som fixa o microfone na atriz, que então se posiciona em frente à câmera. Um assistente bate a claquete, e então ela começa a falar diretamente com o espectador. Ela se apresenta, destaca diferenças e semelhanças entre sua personalidade e a da personagem, e depois lista os atores com os quais contracenará. No quadro superior direito (reproduzido na figura 25) a atriz fala: “Olá. Sou Ioana Iacob e interpreto Mariana Marin. Não a poeta, infelizmente. Tanto minha personagem quanto eu somos de etnia romena, batizadas na religião Cristã Ortodoxa.” E então, uma personagem diegética interrompe seu discurso, avisando que os atores idosos chegaram para o teste (quadro inferior esquerdo). Ioana Iacob segue a personagem, e no caminho se despede do público, desejando uma boa sessão a todos (quadro inferior direito). Dentro do mesmo plano, a atriz se torna personagem, mergulhando na diegese e “esquecendo” a equipe de cinema que a filma — da mesma forma que Jessica Chastain no primeiro episódio de *Cenas de um casamento*.

Portanto estamos diante de créditos falados se manifestando no cinema contemporâneo. Pensando nas categorias propostas por nosso levantamento, *Eu não me importo [...]* é um filme cujos créditos são narrados por uma voz na diegese que se encena de uma forma diferente de qualquer um dos filmes observados por nosso levantamento, que foi contingenciado pelo limite temporal imposto pelos objetos de estudo da dissertação, o cinema moderno. Assim, há um ponto cego em nossa pesquisa entre os anos 1980 e 2010, nos quais com certeza outros filmes desenvolveram a prática dos créditos falados de acordo com as novas sensibilidades. É oportuno, porém, fazer este breve salto historiográfico à observação de alguns filmes contemporâneos que observamos para preparar o terreno para nosso mergulho em produções brasileiras especificamente modernas, afinal embora não possamos decretar a influência do cinema moderno sobre estas produções contemporâneas, tanto *Eu não me importo [...]* com a referência direta à era das guerras dos anos 1940 quanto *Cenas de um casamento* em sua resposta à versão original de 1973, são filmes *cientes* do moderno.

Figura 25: Os créditos falados de *Eu não me importo se entrarmos para a história como bárbaros*.



Fonte: Reprodução do autor

O hotel às margens do rio (Gangbyeon hotel, Hong Sang-Soo, 2018) é um dos dois filmes lançados pelo diretor sul-coreano no mesmo ano. Ao longo dos anos 2010 sua produção prolífica (pelo menos dois filmes por ano) se consolidou no circuito de festivais internacionais, filmes de porte pequeno estruturados ao redor de cenas longas de diálogos aparentemente improvisados. Filmes como *A visitante francesa* (Da-reun na-ra-e-seo, 2012) e *Certo agora, errado antes* (Ji-geum-eun-mat-go-geu-ddae-neun-teul-li-da, 2015) brincam com o dispositivo do filme de ficção, contando a mesma história mais de uma vez com variações de diálogos, situações, relações entre personagens e o rumo geral de cada trama.

O hotel às margens do rio funciona sob um registro linear, porém a relação irônica do realizador com o dispositivo cinematográfico é retomada na sequência de créditos iniciais (reproduzidos na figura 26). Sobre letreiros em coreano (provavelmente o texto dos créditos), uma voz masculina sem identificação aponta o título do filme, os dados de direção, elenco e o período exato em que o filme foi realizado, entre 29 de janeiro e 13 de fevereiro de 2018. O crítico David Ehrlich (2018), do portal *IndieWire*, especula sobre as intenções de Sang-Soo ao inserir uma voz narrando os créditos, e uma das possibilidades seria a do diretor estar evidenciando a produção quase industrial de seus filmes ao especificar as datas de início e fim de filmagens. É provável que o locutor dos créditos seja o próprio diretor, porém não foi

possível confirmar a identificação do intérprete. A princípio, de acordo com nossas categorias, trata-se de um filme cujos créditos são falados por uma voz sem identificação.

Figura 26: A sequência de créditos iniciais de *O hotel às margens do rio*.



Fonte: Reprodução do autor

Uma recorrência interessante que observamos entre dois filmes é a presença de vozes robotizadas em sequências de créditos falados. Pode-se pensar primeiramente na sequência inicial do *sci-fi* distópico *Upgrade: atualização* (Upgrade, Leigh Whannel, 2018), onde a inteligência artificial Kara (voz de Abby Kraden) narra as informações dos estúdios produtores e o título do filme sobre imagens CGI reproduzindo as ondas sonoras de sua fala. O curta-metragem brasileiro *Célio's circle* (Diego Lisboa, 2020) faz um exercício similar, com uma voz automatizada feminina narrando os créditos finais, em inglês, de acordo com a atmosfera sonora de sufocamento de vozes anglo-saxãs construída pelo filme.

Por fim, há o curta-metragem experimental *Dádiva* (Evelyn dos Santos, 2020), em que sobre as cartelas gráficas de créditos finais uma criança, a sobrinha da diretora, se comunica com o público: “Pessoal, então é isso. Estrelando Maitê. Esse filme tem a direção da minha tia Evelyn. A fotografia do meu tio Rodrigo. Tchau... Mãe, depois que acabar isso a gente vai comer?”

Ao observar estes filmes contemporâneos, compreende-se que apesar de nosso levantamento se limitar a um recorte temporal encerrado nos anos 1970, a prática de créditos

falados como opção de forma cinematográfica segue firme e presente na produção mundial dos anos 2010. Como escolher entre a presença ou ausência de música em uma sequência, a opção por créditos falados é uma decisão estética tomada para potencializar ou conduzir as impressões desejadas para o público, uma ferramenta criativa como qualquer outra disponível pelo aparato cinematográfico. Este levantamento serve para, ao menos, dar substância ao conceito de créditos falados como prática possível.

SEGUNDA PARTE

“O HEROÍSMO FOI FAZER”

--

2. O *ETHOS* DA ERA DE *CÂNCER*

Segundo Sylvie Pierre em depoimento concedido à autora Regina Mota, “a estética do Cinema Novo recebeu uma influência importante da televisão, embora seus realizadores não estivessem conscientes disso e, ao contrário, se colocassem numa postura de resistência genérica ao produto televisual” (2001, p. 47). Tomando carona nas aproximações entre os filmes-revista, o teatro burlesco e o rádio⁴¹, o atravessamento da inovação tecnológica da televisão com o cinema brasileiro moderno parece plausível como ponto a se considerar.

Dentre os filmes selecionados para esta pesquisa, *Câncer* é o que mais frontalmente desafia nossas noções de encenação ficcional cinematográfica, se configurando como um filme experimental. Antecipou algumas das experiências de Glauber Rocha em seu quadro no programa *Abertura* (1979), que foi ao ar entre fevereiro de 1979 e julho de 1980 na TV Manchete. Embora finalizado posteriormente a *Documentário* e *Memória de Helena*, soa como um bom ponto de partida para nossa análise considerando o leque mais amplo de leituras e documentações relacionadas à filmografia do cineasta. Das especulações sobre influências cinematográficas que imperam sobre a obra de Glauber podemos posicionar não só sua produção, mas também os filmes de Rogério Sganzerla e David Neves, em seu devido contexto relacionado ao cinema moderno.

Câncer é uma obra peculiar na filmografia de Glauber. Filmado em 1968 e finalizado somente em 1972, o filme se manteve inédito no Brasil até, pelo menos, 1979⁴². Em correspondência a Jairo Ferreira, Glauber afirma que “foi lançado, em versão italiana sobreposta ao original brasileiro, pela TV Italiana, Setor Cinema Experimental, em 1972, com crítica ótima” (FERREIRA, 2000, p. 140). Em correspondência a Cacá Diegues, datada de 05 de julho do mesmo ano, Glauber escreve: “imagina que terminei o *Câncer* que está

⁴¹ Ver Introdução, p. 24.

⁴² “Já se encontra no Brasil a cópia de mais um filme inédito de Glauber Rocha: “O Câncer”, realizado no Rio de Janeiro em 1969. Só foi exibido uma vez, na televisão da Itália. É uma produção em 16mm, som direto, câmera na mão e baixo orçamento. No elenco estão Odete Lara, Antônio Pitanga e Rogério Duarte, entre outros.” *Folha da Tarde*, 21/06/1979. Recorte de jornal disponível na biblioteca da Cinemateca Brasileira em janeiro de 2018. (Código de acesso: P. 1979-7 / 207-301).

excepcional mas a alfândega francesa pegou cópia negativo tá dando um bolo filho da puta pra liberar. depois de quatro anos só me faltava esta. ou o filme vai estourar ou nunca deve ser visto. que urucubaca!” (ROCHA, 1997, p. 446).

Em carta de 1973 a Fabiano Canosa: “o *Câncer* está pronto e foi comprado pela RAI.” (Ibidem., p. 452). Em correspondência a Carlos Augusto Calil datada de dezembro de 1980, Glauber o orienta sobre como proceder com as cópias de *Câncer* na organização de um programa de retrospectiva de sua carreira:

(cópia única no Brazyl na Cinemateca e negativos na RAI) - ainda devo tocar na montagem - logo não está pronto e não pode ser divulgado mas deveria se fazer um cassete da cópia. Assim é melhor do que contratipar, o que estragaria o som. Videocassete *Câncer* (quando voltar ao Brazyl poderei dar a forma definitiva - ou posso, recebendo o cassete, dar a versão definitiva por aqui). (ROCHA, 1997, p. 672)

Glauber nunca viria a retomar a montagem do filme, sendo a versão que conhecemos a “não finalizada”. Um dos motivos para o atraso da finalização foi uma falha na captação do som direto, esclarecida por Calil: “a edição de *Câncer* foi adiada, pois ele não conseguiu resolver o problema da sincronização (os técnicos cometeram erro tal que nunca foi possível conseguir a sincronia exata)” (CAETANO, 2003, p. 43).

No cinema brasileiro moderno os filmes já apontavam suas lentes aos territórios urbanos invisibilizados, como *Bahia de todos os santos* (Trigueirinho Neto, 1960). *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), um dos marcos inaugurais do cinema brasileiro moderno, exerce um deslocamento similar ao de *Câncer*: narra um dia na vida do Rio de Janeiro através de personagens das mais diversas camadas sociais, alternando fluidamente entre os lados da linha. Diferente deste e de *Bahia de todos os santos*, que operam em regimes dramáticos mais diretamente ficcionais, *Câncer* trabalha sob outras modulações da gramática moderna, além de transitar com uma fluidez adquirida pela leveza maior do aparato cinematográfico.

A produção se posiciona historiograficamente em um momento de transição, de certo esgotamento dos procedimentos do Cinema Novo e uma proposta mais auto-reflexiva de articulação. Em meados de 1968, com o golpe civil-militar já fato consumado, as elites progressistas eram forçadas “a encarar simultaneamente sua própria impotência [...] e seu próprio *status* de elite. Nesse sentido, a esquerda branca foi forçada a aceitar-se como [tal], em vez de se apresentar simplesmente como porta-voz automeada do povo.” (STAM, 2008, p.334)

Este incômodo já se manifestava em filmes como *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em transe* e os recém filmados *A vida provisória* (Maurício Gomes Leite, 1968) e *Desesperato* (Sérgio Bernardes Filho, 1968), deslocando seu olhar das mazelas do sertão e outros territórios invisibilizados à letargia urbana dos intelectuais diante do golpe — período comumente entendido como a segunda fase do Cinema Novo. Paralelamente se desenvolviam diversas gramáticas que seriam associadas ao dito cinema marginal (ao qual retornaremos com mais estofo no Capítulo 3): *A margem* (Ozualdo Candeias, 1967), *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) e *Documentário* já haviam sido lançados anteriormente à filmagem de *Câncer*, que acontece no segundo semestre de 1968, às vésperas do AI-5, com equipe reduzida durante quatro dias. Montagem e finalização só se deram em Cuba, em 1972.

Composto de 27 planos completamente improvisados, em maioria filmados no estilo cinema direto nas ruas da cidade, *Câncer* coexiste com muitas das sensibilidades desenvolvidas no ciclo Belair, em filmes como *Copacabana mon amour* (Rogério Sganzerla, 1970), *Sem essa, aranha* (Rogério Sganzerla, 1970), *A família do barulho* (Júlio Bressane, 1970) e *Barão Olavo, o horrível* (Júlio Bressane, 1970). Glauber, mesmo com seu filme ainda não finalizado, polemizava em declarações como: “O primeiro e único filme *underground 68* é *Câncer, made by Glauber Rocha*” (ROCHA, 2004, p. 245). A inspiração mais abertamente relatada para a concepção do filme reside na ideia de “plano integral” de Jean-Marie Straub e Danielle Huillet⁴³ (ROCHA, 2006, p. 350), ressignificada pela dinâmica *abrasileirada* do regime de improvisação.

A voz do diretor nos créditos iniciais narra com casualidade o processo de produção do filme, evidenciando a condição artesanal da realização, que se dá num intervalo anterior ao início das filmagens de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) — Glauber afirma que “a filmagem ia se atrasar e eu ia ficar um mês sem fazer nada,” e então decide realizar um experimento em som direto (2004, p. 180). Um filme menor⁴⁴ por desígnio. É importante observar as particularidades de seu regime dramático: como já apontado antes, não se trata de uma narrativa propriamente dita, mas uma série de blocos episódicos que a princípio parecem vagamente relacionados entre si, nos quais os atores e a câmera exercem sua liberdade de improviso, visto que não houve roteiro.

A montagem final de *Câncer* estabelece um mapeamento da cidade a partir de uma série de cenas de violência estrutural, cada uma partindo de uma dinâmica interna de jogo de

⁴³ Jean-Marie Straub assinou sozinho apenas a direção de *Não reconciliados* (*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*, 1965). Glauber se refere apenas a ele ao tratar dos filmes que dirigiu com a esposa.

⁴⁴ (FURTADO; LIMA, 2014)

poder hierárquico — os atores incorporam estereótipos antagônicos que se sobrepõem uns aos outros de acordo com o lugar social que ocupam. O exemplo mais contundente é a comparação entre os marginais protagonistas, interpretados por Hugo Carvana e Antonio Pitanga: ambos vivem à margem, sobrevivendo juntos pela malandragem, mas apenas Carvana detém uma certa consciência de classe, narrando à câmera sua trajetória até se tornar “marginal brasileiro” na sequência da delegacia; enquanto isso, Pitanga é colocado como pária social, à mercê inclusive dos ímpetos individualistas de seu comparsa.

É um filme caótico, em que todos os personagens trabalham na chave da histeria. Os atores se apropriam dos ambientes e das situações de acordo com suas próprias subjetividades e compreensões de consciência de classe. Muitas vezes vêem-se atores olhando para fora do quadro, como se aguardassem o comando de “corta” do diretor. No entanto, as cenas prosseguem, e os personagens vão agindo de maneira cada vez mais livre e absurda. Em alguns momentos, como a cena da negociação com o Dr. Zelito, Glauber intervém de trás da câmera, desestabilizando a encenação. É como se *Câncer* decretasse a impossibilidade da cena no sentido burguês, apontando o antiilusionismo como gramática do subdesenvolvimento, pois “o desordenamento propiciado pela liberdade dada aos atores, que ao improvisarem, se inventam e contribuem para inventar um povo, vai abrir a cena ao devir instalado nos atos de fala e na postura cambiante pelo espaço” (FURTADO; LIMA, 2014, p.137).

O procedimento exposto, portanto, põe em questão certas noções de autoria no cinema: Glauber faz questão de reivindicar a autoria para si através da narração, gravada quatro anos depois da filmagem, e de suas intervenções de trás da câmera; porém, pelo próprio texto da narração e pela dinâmica interna das cenas, denota-se o caráter coletivo da realização. “*Câncer*, independente da vontade do autor, escapa do resto de sua obra, é um monstro que escapa do autor, o criador, para ganhar vida própria e independente; é a obra negando o autor como sujeito, adquirindo sua independência como objeto” (CARVALHO, 1984, p. 45).

A dinâmica interna dos planos opera uma “reconfiguração das visibilidades e sensibilidades que instalam crises nas ordenações do sensível e que geram uma tensão com os consensos” (FURTADO; LIMA, 2014, p.134). Rancière entende o dissenso como uma ruptura sensível resultante do conflito de vários regimes de sensorialidade — a arte, num regime de separação estética, acaba por tocar na política (2012, p.59). O registro antinaturalista e exacerbado do filme está aberto justamente ao dissenso, pelo exercício constante da fabulação quando embrenhada no real.

Para uma aproximação crítica do filme, é necessário levar em conta especificidades que transcendem a materialidade sensível mais direta de cada bloco do filme: como já frisamos ao longo do trabalho, a montagem de *Câncer* opera sobre um distanciamento histórico do momento retratado, enquanto as cenas são atravessadas pelo calor do momento de agosto de 1968 — a repressão apertava, a censura aumentava, e a oposição se munia, já resultando em resistência de massa, como a Passeata dos 100 Mil em junho do mesmo ano, filmada por Glauber e Affonso Beato no documentário mudo *1968* (1968), interrompido inacabado depois do AI-5.

Regina Mota aponta que haveria uma narração na voz de Glauber ao começo deste filme dizendo: “O filme está pronto. É mudo. Segue o curso das filmagens. Só precisa botar um título.” (2001, p. 58). Não foi encontrada para essa pesquisa uma cópia para visionamento do filme para confirmar este momento, porém é válido lembrar que há uma sequência de créditos finais falados em outro documentário de curta-metragem brasileiro de época aproximada, *Oito universitários* (Carlos Diegues e David Neves, 1967), ao qual retornaremos no item 2.2⁴⁵. O exercício de *Câncer* e a poética do cinema moderno tornavam mais turva a linha entre documentário e ficção, uma poética se alimentando da outra.

A retórica da narração *over* de Glauber no filme está na chave da rememoração, um exilado ciente da derrota política na qual a “agitação” culminaria. A disposição dos blocos também é organizada com essa ciência, numa articulação discursiva menos preocupada em agir sobre o presente e mais em estabelecer um testemunho ancorado num material sensível produzido no calor do momento pregresso, e destinado à posteridade do dispositivo cinematográfico.

Como já sabemos, o filme se manteve inédito no Brasil por muitos anos, sendo exibido a partir dos anos 1980 esporadicamente em circuitos restritos ao público de intelectuais e entusiastas antes de ser disponibilizado na internet na década de 2000. Portanto, como Ismail Xavier também atesta, teve sua participação no debate limitada a poucos, embora hoje permaneça como referência indispensável (2012, p. 53). A experiência espectral do filme para um público brasileiro mais amplo indiscutivelmente configura um olhar da posteridade, pois trata-se de um filme fadado a ser visto de forma anacrônica, sem o devido processo mais comum de lançamento de um filme por exibição em festivais e/ou distribuição comercial, como é o caso do curta-metragem *Documentário* e do longa-metragem *Memória de Helena*.

⁴⁵ Ver p. 81.

Não seria frutífero à nossa pesquisa especular sobre os efeitos semióticos de narrações como a de *Câncer* sobre o espectador, e sim buscar nas narrativas plenamente documentadas sobre a trajetória de Glauber um certo alinhamento com outras filmografias que lançam mão de créditos falados. Começamos falando de *Câncer* para então retroceder a *Documentário e Memória de Helena*, filmes anteriores, compreendendo-os como presenças no leque poético construído pelo cinema brasileiro moderno. Como observamos alguns parágrafos atrás, Glauber proclamou *Câncer* como marcador inicial do dito cinema marginal, enquanto antagonizava o cinema de Sganzerla; porém é inevitável supor que a narração de créditos de *Documentário* tenha sido ouvida e assimilada por Glauber, e quem sabe especular que tenha sido uma influência no processo de *Câncer*. Como Mateus Araújo Silva comenta em seu artigo *Glauber Rocha e os Straub: diálogo de exilados*, o diretor costumava omitir exponencialmente ao longo do tempo menções a cineastas que sua obra referenciou.

A cada vez, é como se Glauber preferisse manter o silêncio ao sentir o risco de ver seu trabalho assimilado a algum padrinho que pudesse ameaçar sua autarquia e sua soberania artísticas. [...] O interesse e a vontade de dialogar com estes cineastas coexistia portanto em Glauber com seu cuidado em preservar sua [...] liberdade criativa. O que ele menos queria era se tornar um epígono de seus colegas — mas ele não se privava de incorporar a seu próprio trabalho tudo o que pudesse encontrar de interessante no deles. (SILVA, 2012, p.256-257)

Estabelecidas estas observações, podemos assumir novamente a posição de espectadores, projetando *Câncer* da forma que for e estreitando nossa escuta para uma sequência de créditos que toma de assalto a abertura da sessão.

2.1: “Era no Rio de Janeiro...”

A projeção começa de imediato com o som difuso de uma música radiofônica, logo antes do corte para o primeiro plano do filme (reproduzido na figura 4)⁴⁶, uma câmera na mão que registra da esquerda à direita a mesa de debatedores de uma reunião no auditório da Cinemateca do MAM-Rio: Ferreira Gullar, Helio Pellegrino, Fernando Sabino, Antonio Houaiss e Luis Carlos Saldanha (ARAÚJO, 2006, p. 60). A voz de Glauber se sobrepõe à música na faixa sonora logo nos primeiros quadros do plano, mas num volume baixo, dizendo: “Então eu chamei o Zelito, era agosto de...”

A frase é interrompida no meio por uma nova gravação da voz de Glauber, desta vez plenamente audível e sobreposta à música de rádio e uma ambiência aparentemente urbana,

⁴⁶ Ver Introdução, p. 27.

confusa e levemente distorcida. Enquanto a câmera percorre a mesa, Glauber narra a primeira parte da sequência:

Era no Rio de Janeiro, em agosto de 1968, de uma agitação arretada, estudantes na rua, os operários... Tinha operário ocupando fábrica em Minas Gerais, tinha operário ocupando fábrica em São Paulo e os estudantes fazendo agitação. Era a ditadura do Costa e Silva, que tinha sido o segundo ditador depois de Castelo Branco, que tinha derrubado o presidente Jango, que tava fazendo a revolução de 64. Quer dizer, o presidente Jango é quem tava fazendo a revolução de 64, não era o Marechal Castelo Branco não, que esse era o Marechal reacionário.

A câmera termina o *traveling* chegando à extremidade direita da mesa de debatedores, e então faz um movimento circular e se posiciona atrás de suas cabeças, com a lente apontada na direção da plateia cheia, e percorre o caminho inverso, da esquerda à direita ao ponto onde começou seu trajeto. Encerrando o movimento, se aproxima do caderno de anotações de um dos debatedores. No quadro inferior central da figura 27, vemos o próprio Glauber Rocha sentado em uma poltrona, à direita. A narração segue:

Então tava uma onda terrível, os estudantes na rua, o líder era Vladimir Palmeira, tinha Marcos Medeira, Linô Brito, o psicanalista Hélio Pellegrino, (?) Martins, a barra pesada toda. Mas não era mesmo uma revolução, quer dizer, era uma agitação. Tinha um baile francês também, tava uma onda retada. Nêgo dizia o seguinte: que era a revolução, mas era só classe média radical, burguesia liberal reformista na rua, e os operários. Tinha muito camponês morrendo de fome no Nordeste, aliás, ainda continua morrendo até hoje, tão morrendo há mais de 400 anos. E os intelectuais tavam lá no Museu de Arte Moderna naquela noite, exatamente discutindo sobre a arte, a arte revolucionária, porque tinha, tava começando o Tropicalismo, uma onda retada...

Figura 27: Continuação do primeiro plano-sequência de *Câncer*.



Fonte: Reprodução do autor.

Neste momento acontece o primeiro corte do filme, a primeira ruptura. Quadro superior esquerdo na figura 28, o próximo plano é um plano conjunto que filma as primeiras fileiras da plateia, com a própria atriz do filme Odete Lara sentada à esquerda. A luz de um projetor invade a lente no centro do plano, tornando os rostos mais difusos. Glauber narra:

Eu aí chamei o Saldanha, Luís Carlos Saldanha, que tinha chegado da Itália, ele tinha uma Arriflex. Aí o Luís Carlos Saldanha fez a... a... é... o Luís Carlos Saldanha fez a fotografia e a câmera, e o som direto foi feito por Zé Ventura. Hugo Carvana, Antônio Pitanga, que é baiano, e Odete Lara, fizeram os papéis principais...

É interessante que o começo da narração efetiva das informações relativas à produção do filme, os ditos créditos, comece sincronizada ao primeiro corte do filme, após um plano-sequência de quase 1 minuto e 30 segundos. Do plano anterior cortamos para um primeiro plano do crítico, ensaísta e recente cineasta Gustavo Dahl falando para a plateia, sem que possamos escutar o que diz. Noto com interesse que o primeiro plano do filme fixado em um único rosto centraliza uma personalidade cinematográfica, um contemporâneo teórico do cinema brasileiro moderno. A narração continua:

com mais Rogério Duarte, que é baiano também, Zé Medeiros, Hélio Oititica que é pintor, e o pessoal Bijú, Cileca, um pessoal de Mangueira, e mais Zelito, quer dizer, não o Dr. Zelito Pinto, o Dr. Zelito da Mapa Filmes, e Chiquinho que tava na Kombi.

Há mais um corte a um plano de duração curta da plateia, filmada em um ângulo mais próximo, e logo depois vemos um primeiro plano do rosto de Ferreira Gullar em seu discurso. A partir do corte a este último plano da sequência, uma locução radiofônica em espanhol surge sob a voz de Glauber, gradualmente tomando conta do nível principal da faixa sonora aos segundos finais da sequência.

E aí o tempo passou, porque ficou... Depois eu cheguei em Havana e aí fiz no ICAIC o som. A sincronização foi feita pelo Raul Garcia, e eu montei com a Tineca, e a Mirita, e numa coprodução que depois entrou o Barceloni, na Itália. E ficou com o título *Câncer*. Rio de Janeiro... Filmado ali pelo Rio de Janeiro, na favela, na Zona Sul, na Zona Norte... Todos aqueles marginais, do Rio de Janeiro, uma filmagem que demorou 4 dias pra filmar e 4 anos pra montar e sincronizar. Terminou em 72. De maio de... De agosto de 68 a maio de 72. *Câncer*.

Figura 28: Quatro planos que concluem a sequência de créditos de *Câncer*.



Fonte: Reprodução do autor.

Quando Glauber chega à última palavra de sua narração, reafirmando “*Câncer*” como título do filme, sua voz está quase inaudível. O plano do rosto de Ferreira Gullar prossegue, e toma conta uma voz masculina em espanhol, engolindo ou silenciando a voz de Glauber. É uma gravação sonora de textura radiofônica, possivelmente uma entrevista ou reclame, falando que “estamos chamando atenção para que não se coma dentro da sala de cinema, que é melhor comer na rua, antes de entrar no cinema⁴⁷”. Júlia Mariano Araújo (2006, p. 65) chama atenção à sincronização de um gesto de dedo em riste (acima na figura 28) de Gullar com o momento em que o locutor fala enfaticamente “antes de entrar no cinema”, sugerindo

⁴⁷ Tradução do autor de trecho da banda sonora de *Câncer*.

intencionalidade da edição de som na escolha pelo trecho sonoro e o potencial paródico da colagem síncrona do gestual acadêmico de Ferreira Gullar com uma voz de sentido contrastante.

Ao fim dessa sequência cortamos para uma cena em ponto de vista de um carro em movimento, descendo em direção à zona sul do Rio. É um novo bloco, um interlúdio de transição, onde o som direto surge pela primeira vez. Ouvimos o rugir do motor, e a música que toca no rádio de forma difusa. Uma conversa indistinta acontece no carro entre Zelito Viana e Glauber Rocha. Quando o carro termina a descida do morro, o diretor começa a falar em tom declamatório, suas palavras claramente audíveis: “O senhor não tava certo, Dr. Zelito?” Viana responde no mesmo tom, gritando “Perfeito!” Glauber continua: “O dr. Zelito tava certo. A cidade tava cheia de mato. [...] Só tinha mato na cidade. Era o Rio de Janeiro!” Sobreposto à fala de Glauber, Zelito repete aos gritos um refrão: “Esta profilaxia será necessária!” Quando o carro diminui na via comum do bairro, um corte nos leva à primeira sequência devidamente encenada, dá-se início à série de episódios que compõem *Câncer*.

Há uma diferença na textura e também na entonação da voz de Glauber entre o *over* dos créditos iniciais, gravado em 1972, e a voz capturada no som direto em 1968. Ao mesmo tempo, percebe-se que o bordão “Era o Rio de Janeiro” é proferido por Glauber nas duas instâncias, lançando até uma certa dúvida quanto à natureza do som da sequência do carro, se gravação direta ou posterior. Na primeira sequência, o tom da voz de Glauber é expansivo porém contido, uma voz que toma autoridade da faixa justamente pela natureza da voz *over*. Glauber, por mais que lance mão de uma retórica despojada, transmite informações concretas e se comunica diretamente com o público num tom professoral. Na cena do carro, Glauber está presente na diegese embora fora de quadro. Sua fala já assume outra natureza, está alinhada ao tom delirante que o filme propõe.

Ismail Xavier descreve *Câncer* um “laboratório dramático cuja marca é a distância entre a sociedade organizada (no centro, os intelectuais) e o terreno imenso e amorfo dos excluídos” (2012, p.191). Neste interlúdio entre a reunião intelectual e a primeira cena ficcional no morro da Mangueira, o filme manifesta visualmente (pela imagem literal de um trajeto através de um túnel em direção à rua) e sonoramente (pela continuação da voz de Glauber num novo registro diegético) o trajeto da distância descrita por Xavier.

Figura 29: O trajeto de carro com gravação em som direto.



Fonte: Reprodução do autor.

Posteriormente *Câncer* segue saltando entre vários pontos do Rio de Janeiro: o quarto do malandro Carvana; situação urbana com o Dr. Zelito; um pátio de escola, provavelmente na Mangueira; um apartamento de classe média; uma delegacia; trânsito pelo Túnel Novo; uma situação romântica no morro da Mangueira; praia, provavelmente Barra da Tijuca; um desfile de moda da alta sociedade; Centro e Cinelândia; clímax no morro da Mangueira. As regras do jogo cênico se alteram de acordo com os cenários ocupados pelos personagens, lugares que *podem* ou *não podem* ocupar de acordo com os atravessamentos discursivos da linha abissal (SANTOS, 2007, p.71). Assim, pelo trânsito entre âmbitos, o filme de certa forma cruza a linha de cena em cena para estabelecer um panorama simbólico da desigualdade social, encadeando pela montagem um fluxo de pensamento que potencializa as ressonâncias políticas pela contraposição entre situações.

Nos últimos minutos do filme, após uma cena em que Odete Lara e Antonio Pitanga se unem e derrotam o malandro Carvana, cortamos para cenas documentais de um desfile de moda frequentado pela elite, incluindo figuras como Danuza e Nara Leão, e representantes da mesma parcela da intelectualidade que marcou presença na sequência do MAM. A sequência começa com um longo plano em câmera na mão guiado por uma série de mulheres que entram e saem de quadro. Quando começamos a cortar, observamos imagens espirituosas, que pintam o fervor da festa. A narração *over* de Glauber retorna pela primeira vez desde o começo do filme, mas é constantemente abafado:

O resultado daquela agitação toda é que no dia 13 de dezembro de 1968... 1968! Mês de dezembro! Costa e Silva proclamou o AI5... o Ato Institucional número 5! A burguesia carioca, lá no Rio de Janeiro.. [...] estava faturando muito dinheiro na bolsa. 61... 62, a bolsa quebrou! Mas não começou a falência não, nego se aguentou. O alto subdesenvolvimento [...] oligárquico [...] sacrifício das classes operárias [...] imperialismo norteamericano [...] É! Tava duro o desemprego, do Oiapoque ao Chui! As massas analfabetas e mais pobres, e nego por cima! [...] Acorda, pessoal! A guerrilha tava correndo solta naquela época! Tinham matado Marighella! Tinham matado o capitão Lamarca! E reinava o imperialista, e reinava

o partido integralista! E o terceiro ditador se chamava Médici, o torturador! [...] A falência começando, mas nego tava se divertindo paca! Paca, naquele dia, [...] a cidade, alucinante! É, pessoal, não tava mole não!⁴⁸

Figura 30: Trechos da sequência da festa burguesa em *Câncer*.



Fonte: Reprodução do autor.

Esta sequência, perto do final do filme, serve de complemento ou antítese da abertura, e deve ser considerada em relação à forma dos créditos falados: o mesmo Glauber professoral e munido de autoridade da narração inicial surge para concluir sua tese, explicar mais do contexto sociopolítico que estabelece ao recontar como fez o filme. Sua voz vai sendo abafada pelo ambiente da festa, e ele começa a gritar mais alto, como se lutasse para ser ouvido. Bernardo Carvalho, em crítica de 1984, aponta a narração como uma tentativa inútil de Glauber de alertar-nos sobre o imperialismo, porque nesse momento

sua voz adquire um tom ligeiramente ridículo, por ter se tornado óbvio o seu discurso. Inútil, também, porque as imagens parecem lutar contra esse discurso da obviedade. Tentam abafá-lo com sua textura, com o que lhes é próprio e singular: a capacidade de serem imagens-imagens, anulando qualquer significação externa a elas mesmas. Tudo se dá como se Glauber tivesse caído numa armadilha. Foi brincar com a forma pura, com sua experiência formal radicalizada, onde um discurso evidente e didático não cabe mais, e, no entanto, tenta impor suas ideias; tenta, descobrindo que a obra lhe escapa, impor-lhe a significação do autor. Mas já é tarde. O anjo nasceu. (p.47)

Esta é a última cena em que ouvimos alguma narração *over*, e também o último ambiente que representa esta intelectualidade falida compreendida pelo filme. As duas

⁴⁸ Transcrição parcial da narração de *Câncer*: considerar [...] como [Inaudível].

narrações de Glauber acontecem sobre cenas de locais de uma elite detentora de conhecimento, talvez alheia ou imune ao caos social do filme. Após a cena da festa vamos à Cinelândia com Antonio Pitanga. Ele passa à frente do extinto cinema Capitólio, que exhibe *A indomável* (*The ballad of Josie*, Andrew V. McLagen, 1967), e vai em direção às ruas do centro. Esta cena é uma espécie de experimento documental, experimentando fazer “ao vivo” cenas de rua hoje comuns nas reportagens de televisão (MOTA, 2001, p. 56): Pitanga interpreta seu personagem de marginal e interpela os transeuntes pedindo por um emprego. Em certo momento, ele esbraveja para todos ao redor: “Podem olhar, olhem minhas condições! Eu fui um operário e fui preso.” Seu personagem, portanto, é um excluído do contrato social por sua não adequação ao sistema produtivo. Pitanga até então havia apenas trabalhado no cinema (seu primeiro crédito de televisão data do final de 1968, na novela *Ana*, da Rede Record), portanto os passantes comuns parecem não reconhecê-lo como ator.

A presença da câmera, porém, determina suas reações de escuta e suposta compaixão aos anseios do mendigo. O personagem de ficção, portanto, intervém no real de forma a documentar o *ethos* das ruas, a reação das pessoas à ruptura da performance e à presença do aparato de filmagem. Pode-se lembrar também da antológica sequência final de *Barão Olavo, o horrível*, na qual a trupe liderada por Guará e Helena Ignez sai de seu isolamento idílico no campo e penetra as ruas de Copacabana. A voz *over* de Glauber em *Câncer* aparece em dois momentos em que justamente se documenta o real sem fabulações, e suas informações são carregadas do real, ancoram as cenas de ficção delirantes na situação sociopolítica concreta. Ao mesmo tempo são as únicas cenas em que se representa uma elite intelectual e econômica, enquanto todas as cenas ficcionais tratam dos pobres e da classe média. Os esbravejos silenciados de Glauber na cena da festa, logo antes das intervenções de Pitanga nas ruas, dão o contexto em que os transeuntes do centro do Rio estão inseridos. Principalmente na abertura, quando o espectador não sabe do que se tratará o restante de *Câncer*, a voz de Glauber dota a sequência de uma atmosfera similar ao cinejornal ou reportagem televisiva. Sobre a voz-*over*, Mary Ann Doane:

Na história do documentário, esta voz tem sido predominantemente masculina, e o seu poder está na posse de conhecimento e na privilegiada, inquestionável, atividade de interpretação. Esta função da voz-*over* tem sido apropriada pelo documentário e noticiário de televisão, nos quais o som carrega o peso da “informação” enquanto a empobrecida imagem simplesmente enche o vídeo. (1983, p. 467)

Regina Mota descreve *Câncer* como o marco zero do percurso caracterizado pelo uso do som direto, aliado à radicalização do plano-sequência, em direção à desenvoltura do quadro de Glauber Rocha no programa *Abertura* (1979), da TV Tupi (2001, p. 53). Seu trabalho *A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV* faz um interessante levantamento historiográfico que relaciona os desenvolvimentos afetivos do cinema moderno em ebulição com a popularização da televisão a partir dos anos 1950: “A ‘câmera na mão’, tão cara às estéticas dos cinemas novos, se generalizou como procedimento técnico indispensável às ‘atualidades’ para dar conta da dinâmica do real.” (2001, p. 34)

A sequência de créditos iniciais de *Câncer* soa como uma *reportagem* de Glauber sobre a reunião de intelectuais do MAM. Mas ora, esta reportagem é retrospectiva, distanciada em quatro anos da “atualidade” descrita. A segunda “reportagem” na festa é uma sátira, uma documentação de colunismo social desvirtuada pela narração desesperada que busca trazer à tona o horror social que sustenta a cena. “Ao expor seu processo enquanto um produto inacabado, a TV abria não apenas a obra mas a brecha para que o público se tornasse co-autor.” (Ibid., p. 37) Considerando a ausência de qualquer outra intervenção gráfica em toda sua projeção, *Câncer* possui a aparência visual e sonora de produto televisivo desvirtuado, caldo de imagens e sons eletrônicos fugazes. A sequência de créditos imprime este caráter inacabado, de obra aberta, antiilusionista.

Retomando Robert Stam e sua imediata associação de Glauber a Godard, podemos expandir a análise dos créditos falados pensando nos atravessamentos e recorrências filmográficas que influenciam *Câncer* e conseqüentemente *Documentário* e *Memória de Helena*.

2.2: Coexistências cinematográficas

Stam atribui a Godard a declaração de que “o filme honesto deveria mostrar a câmera filmando-se a si própria diante de um espelho” (1981, p. 31). Basta relembrar que a sequência de créditos falados de *O desprezo* termina com a imagem de uma câmera apontando a lente para nós, o público, que por sua vez vê através da captura de outra câmera⁴⁹. O filme é um exemplo muito oportuno para a discussão de Stam sobre o antiilusionismo cinematográfico, por se tratar justamente da história da realização de um filme — um filme sobre seu próprio meio. O diretor desta tentativa conturbada de adaptação do épico *Odisseia* de Homero é

⁴⁹ Ver Figura 1, p. 14.

interpretado por Fritz Lang, num personagem exacerbado de sua própria figura concreta. As referências à carreira progressiva deste Lang em atividade são suas próprias palavras, mas o personagem que existe em cena no presente filmado de *O desprezo* revela-se comicamente um diretor atrapalhado e pouco imaginativo.

O autor aponta *O desprezo* e *Terra em transe* como ilustrativos num sentido brechtiano da negação do épico, sendo auto-reflexivos, parodísticos e ‘modernamente’ agressivos. O exercício de encenação de Glauber em *Terra*, “em vez de encarnar um processo, [...] conta uma história com distanciamento narrativo. Em vez de envolver o espectador, o filme o transforma num observador crítico” (Ibid., p. 45) dos personagens extrapolados a arquétipos, alegorias. *Câncer* progride naturalmente na experimentação, furtando-nos até de uma história ou personagens consistentes. Além disso, a retórica das narrações *over*, um novo elemento em relação a seus filmes anteriores a 1972, descortina o dispositivo de realização não só pela mera descrição dos créditos, mas pelo discurso endereçado ao espectador, menos expondo e mais relatando os meandros de produção, como os próprios narradores oniscientes e titubeantes de *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, que evocam o processo de escrita dos próprios livros.

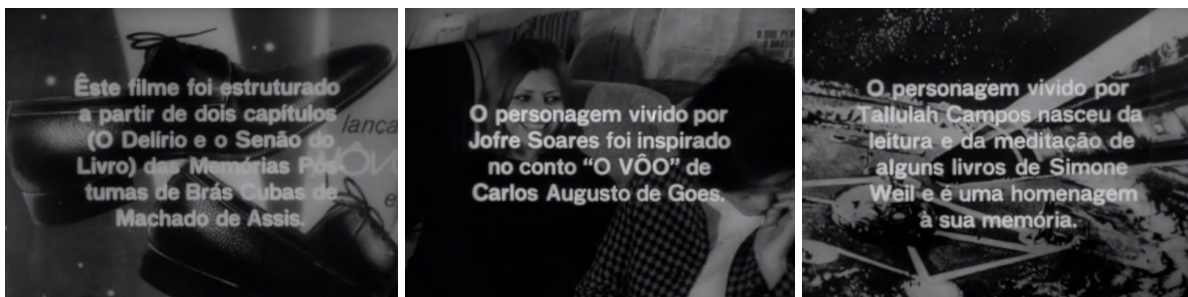
Lembra-se imediatamente de *Viagem ao fim do mundo* (Fernando Coni Campos, 1967), uma viagem lisérgica através da ponte aérea Rio-São Paulo, em que um caldo de referências popula os pensamentos dos personagens diversos, representados através de narrações em *over*. Em certo momento o jovem protagonista está lendo *Memórias póstumas*, mas distorce a citação substituindo a menção ao livro pelo filme: “mas o filme é enfadonho. Cheira a sepulcro. Traz certa contração cadavérica; vício grave. E aliás enfim, porque o maior defeito deste filme és tu, espectador. Tu tens pressa de envelhecer, e o filme anda devagar⁵⁰.” Em outro ponto, uma mulher aparece repentinamente ao lado de Jofre Soares, e ele a pergunta “quem é você?”, e ela responde: “sou um erro de continuidade”. Coni Campos explica que esta cena surgiu de improviso no meio da filmagem, quando o assistente de direção José Roberto Noronha trouxe sua namorada a uma diária, e o diretor ao observar sua beleza fotogênica decidiu repentinamente acrescentá-la ao grupo de passageiros do elenco (2003, p. 98).

Embora estejamos centralizando nossa observação aos créditos falados, é importante retomar uma atmosfera de práticas de narração em vigência no cinema brasileiro moderno. *Viagem ao fim do mundo* é um exemplo de filme que embora não apresente créditos falados,

⁵⁰ Transcrição da banda sonora de *Viagem ao fim do mundo*.

lança mão da narração *over* para conversar com o espectador, desestabilizá-lo e fazê-lo estar ciente do processo de construção da fabulação de um filme de intenções ficcionais. Além disso os próprios créditos iniciais, apresentados em letreiros gráficos, começam apenas após uma série de intertítulos que discriminam todas as citações e inspirações literárias, como a explicação da origem de alguns personagens, a origem das entrevistas documentais que aparecem durante o filme, e as revistas citadas. Só então apresenta-se uma sequência tradicional de créditos iniciais e o filme começa propriamente.

Figura 31: Trechos dos letreiros iniciais de *Viagem ao fim do mundo*.



Fonte: Reprodução do autor.

Retornando à voz *over* e ainda na carona de Robert Stam, lembro de *A vida provisória* (Maurício Gomes Leite, 1968), que começa com um letreiro com os dizeres “Um filme de ficção” (que por si já o denuncia como movimento de ficcionalização), e procede a ser narrado por diversos locutores ao longo da projeção. Um narrador onisciente, ao início do filme, deixa claro se tratar de uma adaptação de supostas anotações censuradas de um preso político, ainda indicando que “em muitos pontos nossa equipe tomou a liberdade – e a cautela – de apenas sugerir os acontecimentos.” Esta locução remete ao trecho de O narrador, em que se declara que “os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir” (BENJAMIN, 1987, p. 205), e também reforça uma aura de clandestinidade muito própria do momento político em que o filme se insere (exibido pela primeira vez em novembro de 1968 e nunca lançado comercialmente).

Momentos como a abertura de *A vida provisória* e a citação a *Brás Cubas* de *Viagem ao fim do mundo* configuram o que considero *sequências de narração antiilusionista*, onde a voz *over* surge durante filmes de ficção para reforçar ao público o fato de estar presenciando uma fabulação cinematográfica. Esta narração onisciente e detentora do conhecimento é mais

característica do documentário, e o cinema moderno brasileiro construiu sua poética empreendendo os meios tecnológicos do documentário e do neorealismo.

Seguimos pensando em *Câncer* por sua característica específica do reforço da presença do realizador, tomando posse do filme por seu corpo, que chega a aparecer diegeticamente nas filmagens de 1968, mas principalmente pela voz gravada em 1972. Esta presença se materializa também no filme *Cabeças cortadas* (1970), realizado no intervalo entre filmagem e finalização de *Câncer*. Devemos considerar também que uma relação intrínseca com tradições orais permeia sua filmografia. Em seu artigo relacionando Glauber às práticas de narração de Jean Rouch, Mateus Araújo Silva sintetiza esta progressão e chega a pincelar uma análise da narração de abertura de *Câncer*.

Em Glauber, a importância da oralidade também fica patente. A estrutura mesma da narrativa de *Deus e o Diabo* vem de canções de cordel, de matriz oral, que lhe emprestam a armadura. [...] A banda sonora de seus filmes sempre foi de uma riqueza fulgurante. Desde *Cabeças cortadas*, ela apresenta uma interação complexa da voz de Glauber em primeira pessoa com a de seus personagens, a música, os ruídos e o som direto. Se no seu filme espanhol Glauber se limita a proferir um monólogo over, relativamente sóbrio, contando a história do país imaginário de Eldorado, a sonorização tardia de *Câncer* em 1972, quatro anos depois de suas filmagens, inaugura uma fase de radicalização do procedimento. Glauber profere ali dois monólogos over exaltados, de uns três minutos cada, que irrompem bruscamente nas cenas de um debate público e de um desfile de moda para descrever, em 1972, a situação política de 1968 no Brasil e contar como o filme foi realizado. (SILVA, 2010, p.72-73)

Araújo Silva chega a mencionar o fato de Glauber descrever a situação política vigente na época da produção e contar o processo da filmagem, uma das únicas indicações diretas a esse fenômeno encontradas na literatura sobre *Câncer*. Julia Mariano Araújo parece ter sido a única a se referir à narração inicial como especificamente “créditos falados” (2006, p. 63). É interessante recorrer à vasta literatura de e sobre Glauber para estabelecer as referências cinematográficas que informam a produção moderna também de Sganzerla, Neves, Coni Campos, Gomes Leite e outros realizadores.

A distância temporal entre filmagem e finalização de *Câncer* nos permite recorrer ao manifesto *Eztetyka do sonho*, apresentado em janeiro de 1971. Nele Glauber abandona a “estética da fome”, descrita como sua medida para compreensão racional da pobreza, e indica um caminho para o cinema revolucionário pautado no misticismo popular, no *irracionalismo*. “Para [a razão dominante] tudo que é *irracional* deve ser destruído, seja a mística religiosa, seja a mística política. A revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo a uma ideia, é o mais alto astral do misticismo” (ROCHA, 2004, p. 250). A narração de *Câncer*

vai de encontro com as reflexões publicadas no manifesto quando desmistifica o fazer cinematográfico, e a relação estabelecida por Araújo Silva entre as filmografias de Glauber e Jean Rouch é interessante quando pensamos que o cineasta etnográfico francês, considerado um dos fundadores do cinema moderno, se colocava como narrador, detentor e tradutor do conhecimento transmitido oralmente pelos corpos africanos que filma.

Introduzindo seu artigo *Godard, Glauber e o Vento do leste: alegoria de um (des)encontro*, Araújo Silva escreve: “Dos maiores cineastas da segunda metade do século XX, J.-L. Godard e Glauber Rocha foram talvez os dois que levaram mais longe, em seus trajetos, a conjugação de cinefilia e política” (2007, p. 38). Além disso, ao comparar as linhas gerais das trajetórias de carreira de ambos, estabelece que ambas

desenham um movimento paralelo de progressiva auto-exposição dos dois cineastas, que em alguns filmes chegam a tematizar sua própria situação ideológica e a explicitar o lugar de onde falam, recorrendo ao monólogo over em primeira pessoa e emprestando seu corpo à imagem e sua voz ao som de alguns filmes para desempenharem seu próprio papel – ou eventualmente, no caso de Godard, o de personagens alegóricos que o representam. (Ibid., p.39)

Pode-se observar que, assim como com Jean Rouch, Araújo Silva aponta uma correlação entre as práticas de narração de Glauber com as de Godard. Esta progressiva auto-exposição de Glauber, que definitivamente culmina em *Claro* (1975), se manifesta em *Câncer* quase integralmente através de sua narração (além das interpelações de Glauber capturadas em filme e som direto em 1968). Trajetórias desembocam em *Vento do leste* (*Le vent d'est*, Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, 1969), primeiro filme do ciclo Dziga Vertov, onde Glauber participa de uma cena onde indica dois caminhos numa encruzilhada metafórica do cinema. No diálogo, Glauber discorre diretamente sobre questões que retomaria em *Eztetyka do sonho*.

Para lá, é o cinema desconhecido, o cinema da aventura. Para aqui, é o cinema do terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é o cinema da opressão de consumo imperialista, é um cinema perigoso, um cinema divino maravilhoso, é o cinema da repressão, da opressão fascista, do terrorismo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso...⁵¹

No controverso documentário *Di Cavalcanti* (1977), outro filme de exibição limitada no Brasil até a recente era digital de distribuição, Glauber lança mão de créditos falados similares a *Câncer*, no sentido de estabelecer tanto a informação básica do título do filme

⁵¹ Transcrição da banda sonora de *Vento do leste*. Para uma análise mais detalhada da cena em questão e das interseções entre Glauber e Godard, ver SILVA, 2007, p. 36-63.

quanto as condições do momento da filmagem — o filme foi contestado pela família de Di Cavalcanti pela forma disruptiva de filmar seu cadáver:

Di Cavalcanti. Título do filme. Ninguém assistirá ao formidável enterro da tua última quimera, somente a ingratidão, aquela pantera, foi a tua companheira inseparável. Filmagem causa espanto e irrita família e amigos. *Jornal do Brasil*, quinta-feira, 28 do 10 de 76, Primeiro Caderno, página 15. Filmagem causa espanto e irrita filha e amigos. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, close, close, corta! Agora dá um close na cara dele. Barba por fazer, calça de brim azul marinho [...] ⁵²

Mateus Araújo Silva sintetiza a relação de seus filmes remanescentes com a narração *over* do diretor, escrevendo:

Em *Claro, Di e A idade da terra*, a irrupção de seus monólogos (agora mais longos) se torna ainda mais complexa, e se alterna também com suas intervenções verbais em off para orientar atores e técnicos. O processo se torna tão importante quanto o produto, e a exacerbação da subjetividade do cineasta não exclui seu esforço titânico de tudo absorver, no corpo mesmo dos filmes (imagens e sons), da realidade cada vez mais complexa do mundo contemporâneo em crise que ele procura enfrentar. Esse esforço de Glauber para traduzir em sua própria voz o caos deste mundo dá lugar a uma espécie de fluxo de consciência descontrolado e permanente, verdadeira experiência de pensamento selvagem em voz alta. (SILVA, 2010, p.73)

Godard logicamente esteve atrelado à poética do Cinema Novo, pois a *nouvelle vague*, juntamente com o neorealismo italiano, serviu de modelo estético para as experimentações desenvolvidas pelo movimento. Godard já é citado por Glauber em seu *Revisão crítica do cinema brasileiro*, publicado em 1963, onde estabelece como ideal a política de autores disseminada pela *Cahiers du Cinéma* (ROCHA, 2003, p. 35-37). Pode-se afirmar com veemência, então, que *O desprezo*, e também *Fahrenheit 451*, de Truffaut, estiveram presentes na trajetória de Glauber. Também pode-se afirmar que, ao longo de sua carreira, Glauber esteve sempre em contato com os filmes de Orson Welles, e certamente havia assistido a *Soberba* e *O processo* antes de realizar *Câncer*. Em seu capítulo dedicado a Welles em *O século do cinema*, escreve:

A busca do “imponderável” cinematográfico jamais foi o alienado jogo da forma na forma, do plano no plano ou da luz na luz, embora tais conflitos abstratos valham como a melhor pintura moderna não figurativa. [...] Partindo daí, (*e numa sala de montagem temos verificado que o princípio teórico se realiza na prática*) podemos romper com o cinema narrativo-literário e partir para aquele em que a câmera e a montagem CRIAM uma dimensão fílmica sobre o tema e não CONTAM uma Heuztória com pré-existência literária. Depois de Eisenstein, nunca um cineasta foi tão fílmico como OW. (ROCHA, 2006, p.49)

⁵² Transcrição da banda sonora de *Di Cavalcanti*.

Dito isto, pode-se especular que o uso de créditos falados, uma das práticas formais de Welles, poderia ter figurado no imaginário de Glauber como um dos componentes da dimensão filmica wellesiana. Os créditos de Welles se aproximam de *Câncer* de maneira mais direta, com ambos posicionando o diretor como autor e locutor. Há também uma relação bastante documentada entre a produção de Glauber e a poética de Pier Paolo Pasolini. Em artigo publicado no jornal *O Cruzeiro*, em abril de 1968⁵³, Glauber escreve:

Uccellacci e uccellini é toque polêmico mais agudo. Filme revolucionário como expressão cinematográfica e filosófica: levanta a bandeira da crise ideológica. É o fim das ideologias (um dos peregrinos, Totó, dialoga com um corvo que destila frases e conceitos e termina por devorá-lo). [...] A bomba estourou em Cannes 1966. *Gaviões e passarinhos* foi mal recebido pela maior parte da crítica e do público. Afinal, proclamar uma crise ideológica num momento em que todos precisam de uma religião para manter a boa consciência era “um ato de provocação e reacionarismo”. E, além do mais, Pasolini já escandalizara meio mundo apresentando o ator Ninetto Davoli, comparsa de Totó, como sua “fidanzata” [noivo] ao porteiro do hotel. (ROCHA, 2006, p.279)

Além de comprovar o contato de Glauber com *Gaviões e passarinhos*, um filme com créditos cantados, o artigo evidencia sua admiração à veia provocadora de Pasolini, e estabelece uma linha de pensamento que o aproxima discursivamente de *Câncer* — o filme também proclama uma crise ideológica, uma suspensão de moralidade. Na cena em que Eduardo Coutinho, interpretando um teórico de esquerda, é interrogado por Hugo Carvana, que o acusa de comunista por distribuir panfletos subversivos. “Eu sou teórico e tenho um caderninho”, esbraveja Coutinho, sendo “devorado” pelo “marginal brasileiro” Carvana.

Trazer à tona estas referências cinematográficas e especular sobre suas influências sobre *Câncer* nos parece um gesto interessante simplesmente pela comprovação de que sim, os cineastas cujas obras analisamos tiveram contato com o uso de créditos falados ao longo de sua cinefilia. Ainda especificamente sobre Glauber, documentações amplamente disponíveis como correspondências podem trazer informações minuciosas porém valiosas à tona — sobre *Prisão*, de Bergman, uma única informação sugere seu conhecimento em relação ao filme: uma carta de Gustavo Dahl a ele, datada de 10 de março de 1963, na qual lista alguns filmes que esteve assistindo em Paris: “*Prisão*, um Bergman velho (gostei)” (ROCHA, 1997, p. 190). Se Glauber chegou a assistir a *Prisão* antes de realizar *Câncer*, não há informações.

⁵³ Reproduzido em *O século do cinema*, p. 276-282.

Obviamente estas referências não fazem parte unicamente da cultura cinematográfica de Glauber quando relembramos que sua figura e sua produção ao longo dos anos 1960 são produto de uma atmosfera de cinefilia comum entre os realizadores modernos brasileiros. Havia o debate crítico vigente, as trocas intelectuais seja através amizades e rivalidades, escolas e grupos. David Neves — apelidado de Davizinho quando citado por Glauber (ROCHA, 2004, p. 95) — relata o processo pessoal de idealização de *Memória de Helena*, resultado da convivência comum com Cacá Diegues e Glauber, seus vizinhos moradores da Rua da Matriz. Rosa Maria Penna, a atriz principal do filme, era esposa de Glauber na época, tendo também atuado em *O dragão*, *O leão* e *Cabeças cortadas*. “A Rosinha [...] tinha um diário. Ela escrevia toda obstinação e constância, e esse diário me deu a ideia de fazer um filme sobre ela” (VIANY, 1999, p. 277).

Neves e Diegues, também idealizadores e expoentes do Cinema Novo, realizaram juntos o curta-metragem documentário *Oito universitários* (1967) — com co-direção de Ivo Campos, Antonio Calmon e Gilberto Velho —, que entrevista e retrata líderes do movimento estudantil de vários cursos universitários fluminenses. Hugo Carvana, nos intervalos sem relatos dos estudantes entrevistados, dá sua voz ao narrador onisciente que contextualiza as histórias de cada um dos personagens destacados. Ao final da projeção, sobre imagens dos universitários caminhando pelo Jardim Botânico, narra-se:

Este filme foi realizado nos laboratórios Líder, estúdio de som de Hélio Barroso Neto e Atlântida Cinematográfica. Narração de Hugo Carvana. Agradecemos a seus verdadeiros autores: Cláudio, Cristina, Manoel, Cristiano, Inês, Tânia, Lincoln e Patrícia. Rio de Janeiro, inverno de 1967.⁵⁴

O filme já havia apresentado seus créditos iniciais graficamente, e inclusive apresenta letreiros com nome, idade e curso dos estudantes entrevistados. Uma narração de créditos com estas poucas informações restantes soa intencional, como uma desmistificação da voz de autoridade sóbria de Carvana e um reforço do caráter coletivo do filme. Evitamos analisar filmes assumidamente documentais nesta pesquisa devido ao contexto amplo historiográfico em que inserimos nossos objetos de estudo. *Di Cavalcanti*, de Glauber, um filme que foge ao nosso recorte temporal, está posto por sua relação com a amplitude da filmografia de Glauber. Mas é interessante considerar estes curtas-metragens documentários dos anos 1960 realizados pelo Cinema Novo como componentes da mesma construção poética.

⁵⁴ Transcrição da banda sonora de *Oito universitários*.

Maioria Absoluta (Leon Hirszman, 1964), por exemplo, termina com a seguinte narração de Ferreira Gullar: “Dos 40 milhões de brasileiros analfabetos, 25 milhões maiores de 18 anos estão proibidos de votar. No entanto eles produzem o *teu* açúcar. O teu café. O teu almoço diário. Eles dão ao país a sua vida e os seus filhos. E o país o que lhes dá?”⁵⁵ É um narrador onisciente padrão de documentário, mas de repente se direciona ao espectador de forma combativa, o tira da posição de passividade na recepção da informação. Auto-reflexivo e antiilusionista apesar do caráter de documentário “realista”.

Oito universitários, Maioria absoluta e Mauro, Humberto (David Neves, 1964) — curta que brevemente registra Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Helena Ignez, futuros expoentes do ciclo Belair, reunidos com Humberto Mauro — são todas produções do mesmo filão, envolvem os realizadores em diversas iterações de equipes, e todos por exemplo foram sonorizados no Laboratório Líder. No capítulo 3 retornaremos aos aspectos tecnológicos de produção do cinema brasileiro moderno, mas antes precisamos reinserir Rogério Sganzerla na equação. No artigo *Noções de cinema moderno*, publicado em 1965, quando ainda atuava como crítico, determina o realismo/documentário como norte poético do cinema de ficção moderno.

[...] os grandes cineastas da atualidade são, todos eles, documentaristas: Antonioni, Resnais, Visconti (documentaristas da alma). Godard, Losey, Hawks (documentaristas do corpo). Ou, quando adotam uma ficção, dão-lhe um tratamento que pode ser definido como ficção documental (Francesco Rosi — especialmente ‘O bandido Giuliano’; Maselli em ‘Os delfins’, Truffaut em ‘Uma mulher para dois’; Agnes Varda em ‘Cleo das 5 às 7’, etc). A maior parte dos filmes modernos possui pelo menos um tom documental, especialmente os da nova geração norte-americana. Ou, então, de crônica, como em quase todos os italianos [...] (2001, p. 19-20)

Sganzerla alinhava-se muito estreitamente com Godard, mas Orson Welles foi uma presença mais constante em sua filmografia, especialmente na trilogia *Nem tudo é verdade* (1986), *Tudo é Brasil* (1997) e *O signo do caos* (2003), todos circulando o mito da filmagem do inacabado *It's all true* em 1942, este mesmo um protótipo de *docuficção*. *Documentário*, com sua sequência de créditos falados já em 1966, chega antes do Cinema Novo na apropriação das narrações de créditos de Welles e Godard. Os primeiros momentos do capítulo 3 serão dedicados à poética de Sganzerla, mas para encerrar este capítulo sobre um *ethos* cinematográfico mais canônico ao redor do cinema brasileiro moderno, o tomamos de

⁵⁵ Transcrição da banda sonora de *Maioria Absoluta*.

partida para observar brevemente como a estilização de créditos — para além dos créditos falados — poderia se manifestar no cinema brasileiro moderno.

2.3: Estilização de créditos

Em nosso caminho até agora já estabelecemos o potencial das sequências de créditos como propulsoras criativas do discurso fílmico. Observamos junto com *Câncer* algumas instâncias da opção por créditos falados no cinema brasileiro moderno, e devemos considerar que esta decisão se dá em oposição ao padrão de utilização de recursos gráficos. Isto pressupõe uma atenção prestada às sequências de créditos, a ciência da possibilidade de apropriação deste espaço para complementar ou dar acabamento ao filme como um produto completo e consistente. Podemos pensar algumas produções que ilustrem tendências de experimentação com créditos gráficos como contraponto ou complemento aos créditos falados na produção dos cineastas que analisamos.

O bandido da luz vermelha, seminal longa-metragem de Sganzerla, é uma colagem *pop* vertiginosa, manifesto da avacalhação que nortearia o cinema da Boca do Lixo. A jornada do bandido de Paulo Vilaça é ancorada em sua narração *over*, voz central que disputa a banda sonora com locutores paródicos de uma mídia moralista embrenhada no caos urbano, que também servem de narradores antiilusionistas do filme. “Fragmentação, descontinuidade, farto comentário sonoro, citações, são traços recorrentes” (XAVIER, 2012, p. 130), e a sequência de créditos iniciais estabelece o jogo do filme. Os locutores de rádio, uma voz masculina e outra feminina, misturam manchetes de atualidades com anúncios irônicos referentes ao filme: “Trata-se de um faroeste sobre o terceiro mundo⁵⁶”.

Enquanto ouvimos os locutores e a cacofonia urbana, são filmados letreiros luminosos deslizantes, onde lê-se gradualmente as informações relativas aos créditos iniciais. Não uma impressão gráfica sobre o plano, realizada na pós-produção, mas a assimilação do caráter informativo dos créditos ao caldo de representações intermediáticas do filme. São letreiros programados para exibir frases como algumas das reproduzidas na Figura 32, e então filmados, tornados integrantes do universo diegético.

⁵⁶ Transcrição da banda sonora de *O bandido da luz vermelha*.

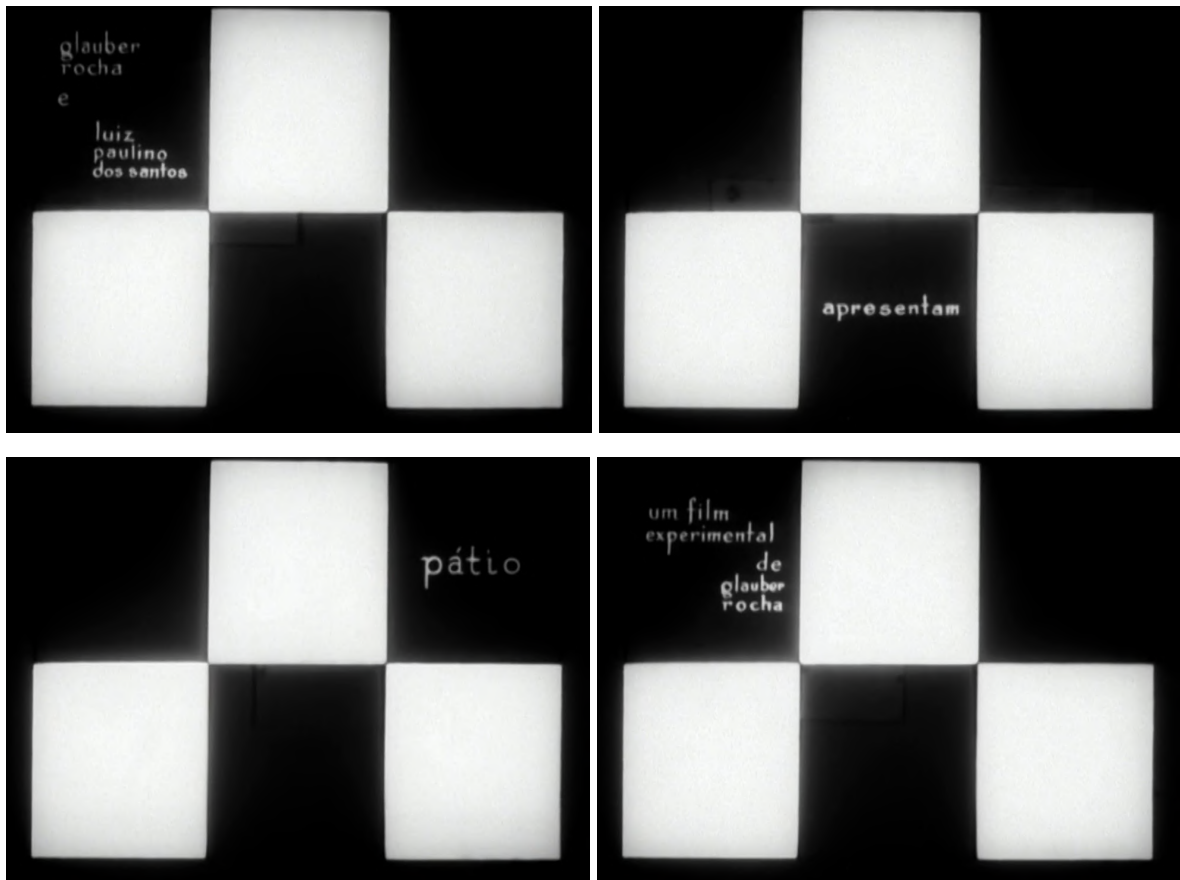
Figura 32: Trechos da sequência de créditos iniciais de *O bandido da luz vermelha*.



Fonte: Reprodução do autor.

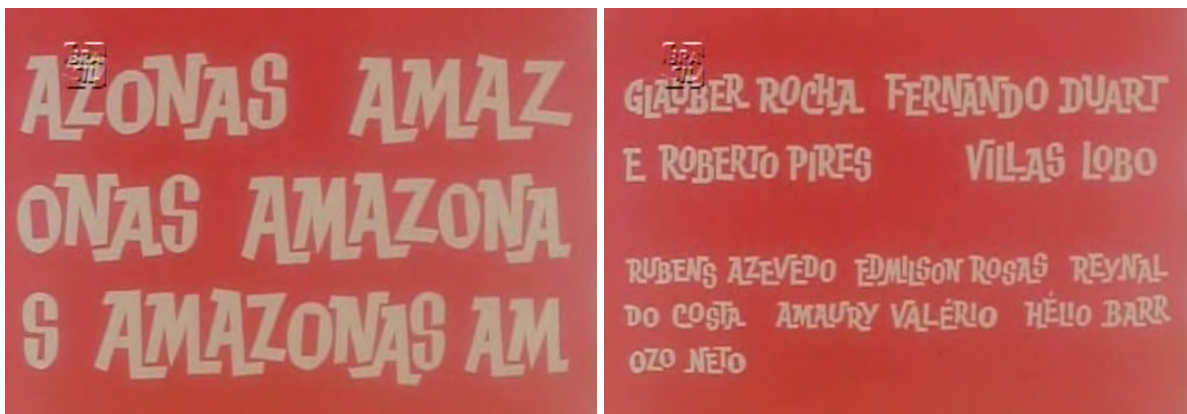
Glauber já experimentava com os grafismos de créditos desde a primeira fase de sua filmografia (comumente entendida como o período até o ano de 1969). Seu primeiro filme, o curta-metragem *Pátio* (1959), já demonstra apreço pela experiência estética dos créditos numa sequência graficamente simples que prenuncia o cenário de tabuleiro de xadrez em que os personagens são filmados. Nos primeiros segundos as cartelas ilustradas na figura 33 são apresentadas em poucos quadros, passando rapidamente por cada módulo do tabuleiro. No curta-metragem documentário *Amazonas, Amazonas* (1966) os créditos, escritos na tela, indicam apenas o nome das pessoas envolvidas na produção, sem nenhuma indicação de funções exercidas, sugerindo uma autoria coletiva.

Figura 33: Créditos iniciais de *Pátio*.



Fonte: Reprodução do autor.

Figura 34: Créditos iniciais de *Amazonas, Amazonas*.



Fonte: Reprodução do autor.

Saltando para a segunda fase de sua filmografia, encontra-se uma observação notável relativa aos dois filmes anteriores à finalização de *Câncer: O leão de sete cabeças* (*Der leone have sept cabeças*, 1970) e *Cabeças cortadas* (*Cabezas cortadas*, 1970). Primeiras produções

em exílio, finalizadas no mesmo ano, se diferenciam imediatamente entre si pela questão do invólucro dos créditos.

Em *O leão de sete cabeças*, Glauber apresenta o filme sem nenhuma inserção gráfica além de um número 7, no último fotograma da projeção. Humberto Pereira da Silva, autor de *Glauber Rocha: cinema, estética e revolução* (Paco Editorial, 2016), aponta que “na mesma atmosfera espiritual de *Câncer*, os créditos em *O leão* estão em ordem alfabética e sem qualquer destaque para a função do creditado.”⁵⁷ As únicas cópias do filme às quais se obteve acesso para esta pesquisa, porém, não indicam em nenhum momento a lista de nomes indicada por Pereira da Silva, que talvez se refira à versão 35mm exibida nos cinemas. Vale notar que na edição em DVD do filme, em versão remasterizada, foi acrescentada uma sequência de créditos finais rolantes não presente na cópia do filme exibida pelo Canal Brasil. *Cabeças cortadas*, ao contrário, possui duas sequências de créditos tradicionais, iniciais e finais, com grafismos claros indicando cada profissional e sua função.

O leão é coproduzido pelo italiano Gianni Barcelloni e o francês Claude Antoine, enquanto *Cabeças* é produzido pelos espanhóis Jose Antonio Perez Giner e Modesto Perez Redondo. Convenções ou exigências nacionais específicas de produção cinematográfica poderiam ter permitido a opção pela ausência de créditos ou contingenciado a exigência pela presença deles.

Figura 35: Primeiro e último fotogramas de *O leão de sete cabeças*. Não há créditos.



Fonte: Reprodução do autor.

⁵⁷ Depoimento concedido para esta pesquisa através de mensagem eletrônica no dia 26 de junho de 2017.

Figura 36: Créditos iniciais de *Cabeças cortadas*.



Fonte: Reprodução do autor.

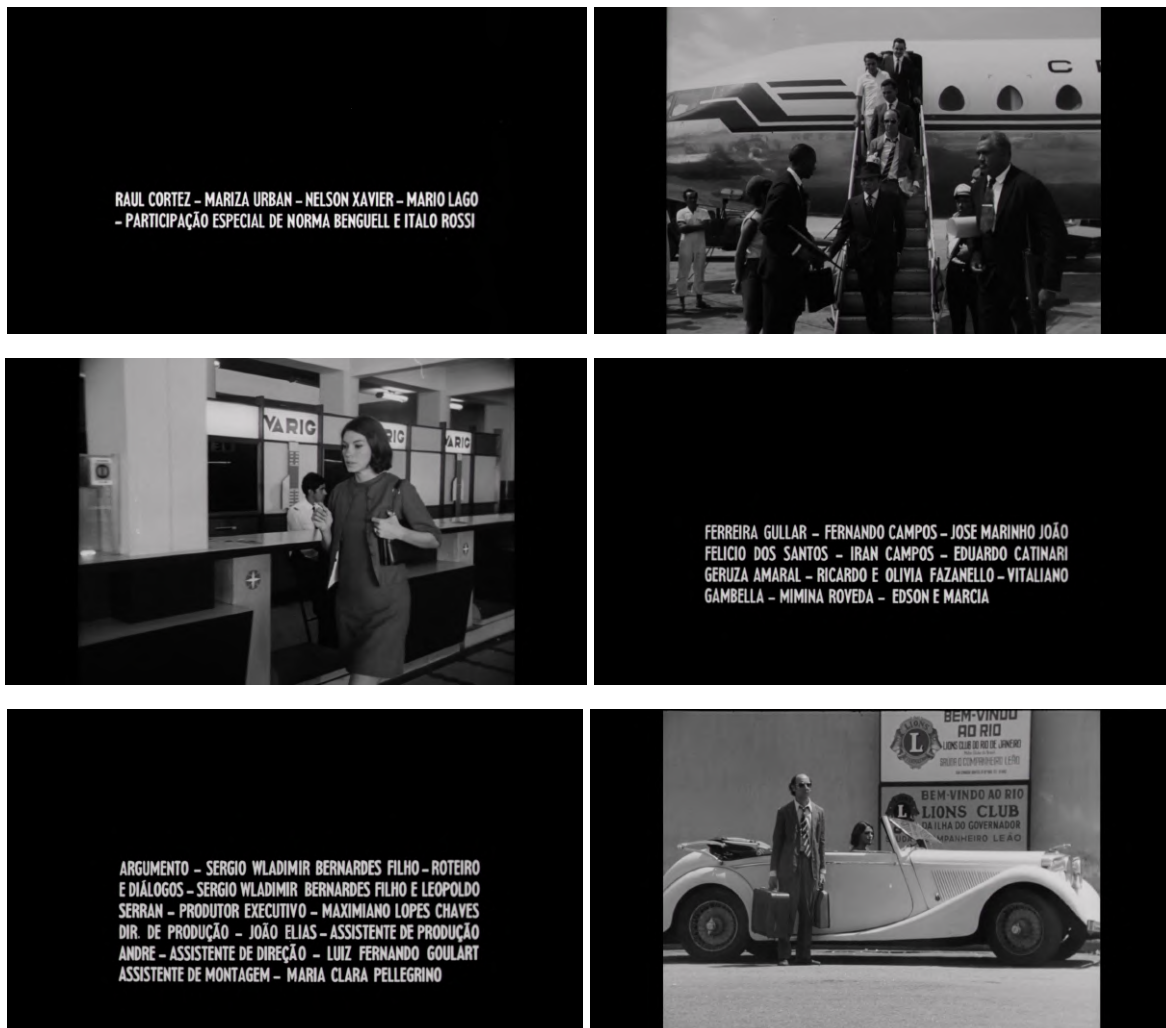
Glauber e Sganzerla logicamente não eram os únicos cineastas a experimentar com formas de apresentação de créditos no apogeu do cinema brasileiro moderno. Estabelecemos por enquanto que ambos prestavam atenção à forma destas sequências informativas, e abrir uma análise à amplitude das multiplicidades gráficas no cinema brasileiro moderno seria uma divergência excessiva de nosso curso centralizado na voz.

Nos limitamos então a apenas tomar um exemplo de filme moderno que lança mão de letreiros simples, mas faz uso da edição de som para compelir o espectador a prestar atenção nos escritos. *Desesperato* (Sérgio Bernardes Filho, 1968) narra a história do escritor e jornalista Antônio (Raul Cortez), recém chegado de uma viagem de um ano para escrever um livro, resultado de pesquisa etnográfica convivendo com as mazelas do Brasil profundo. Seu reajuste ao cotidiano familiar e às estruturas arcaicas sociais não acontece, apesar dos esforços de sua esposa Marisa (Marisa Urban) em trazê-lo de volta à sociedade urbana. Sua desilusão apática o compele a fugir para integrar a luta armada e encontrar um final trágico onde sua voz, na narração *over*, proclama suas últimas palavras de amor arrependido à esposa enquanto agoniza alvejado por tiros. Sua declaração é interrompida pela metade, sua voz morrendo junto com o corpo de Raul Cortez filmado. Este filme não é *Brás Cubas*, não há narração após a morte. É uma visão pessimista sobre as motivações do homem branco de classe média em sua opção pela guerra.

Os créditos iniciais, apresentados em letreiros brancos sobre uma tela preta, são alternados na montagem com planos da primeira cena, a chegada do protagonista de avião no Galeão. Após o letreiro do título do filme, em completo silêncio, um corte brusco de som e imagem traz à tona os ruídos dos motores da aeronave da Cruzeiro do Sul estacionando na pista de aterrissagem. A ambiência sonora verossímil se estabelece e imaginamos que a cena está prestes a começar. De repente, outro corte brusco visual e sonoro para a próxima cartela

de créditos, com o nome dos atores (primeiro quadro da figura 37). Um corte nos leva a Marisa Urban percorrendo o saguão, com os sons ambientes do aeroporto dominando a banda sonora. A sequência de 4 minutos segue o mesmo procedimento de estrondos e interrupções, registrando um reencontro de marido e esposa sem diálogos ou emoções, apenas sons da vida urbana ao redor dos personagens que vão se estabelecendo. Os letreiros que constantemente levam a cena ao silêncio completo tornam-se intrusos, interrompem qualquer chance da cena atingir fruição e furtam do reencontro o sentimento de alegria ou acolhida. De certa forma, os créditos instrumentalizam seu caráter de informação burocrática ao chamar atenção a eles pela negação de vida sonora, como se a reintrodução à vida de Antônio estivesse fadada à apatia.

Figura 37: Trechos da sequência de créditos iniciais de *Desesperato*.



Fonte: Reprodução do autor.

Podemos mencionar também *Orgia ou o homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, 1970), *Como vai, vai bem?* (Alberto Salvá e Carlos Alberto Abreu, 1968) como exemplos de experimentação tipográfica, ou perceber em *O homem que comprou o mundo* (Eduardo Coutinho, 1968) ecos dos créditos semelhantes a panfletos de peças de teatro dos anos 1930, mas estas manifestações gráficas no cinema brasileiro moderno são tema para o leitor que se interessar em explorar esta seara.

Nos interessa a partir de agora partir da base historiográfica estabelecida neste capítulo para compreender as sequências de créditos em *Documentário* e *Memória de Helena*, analisando-as chamando atenção às distinções entre os três filmes que analisamos.

3. VOZES DA MODERNIDADE EM *DOCUMENTÁRIO E MEMÓRIA DE HELENA*

Câncer é uma experiência de ficção em som direto, ao contrário de *Documentário e Memória de Helena* que foram dublados, a prática mais disseminada no cinema brasileiro até os anos 1960, mantendo-se muito presente até os anos 1980. A demanda cinematográfica pela portabilidade do aparato de captura de som resulta da crescente leveza das câmeras, esta imprescindível para constituir o realismo filmico almejado pelo cinema moderno. Citando Silvio Da-Rin, Fernando Morais da Costa estabelece que:

[...] a busca por equipamentos mais leves, da qual o cinema se aproveitaria, surge das necessidades mais imediatas do telejornalismo na década de 1950, com o imperativo de ser um aparato que permitisse o rápido deslocamento e a gravação de sons e imagens em locação. Há de se registrar a influência de outros meios - como o rádio - sobre esse processo, sou sobre sua metade sonora. As rádios suíças, por conta da mesma necessidade de sair com gravadores portáteis para reportagens, formaram a primeira clientela da firma do polonês radicado na Suíça Stefan Kudelski, criador dos gravadores Nagra. (2008, p. 133)

O gravador já era utilizado em co-produções internacionais da Atlântida a partir de 1959, e Joaquim Pedro de Andrade trouxe doado do estrangeiro um exemplar em 1962, já utilizado nas filmagens de *Garrincha: A alegria do povo* (1962). A chegada do Nagra ao Brasil, porém, é mais comumente atrelada ao mito fundador de um curso ministrado pelo documentarista sueco Arne Sucksdorff entre dezembro de 1962 e janeiro de 1963 no MAM-Rio, parte de um projeto da UNESCO de formação técnica de cineastas. “Tiveram contato com a câmera Arriflex blimpada, com o Nagra e com a moviola Steenbeck: Dib Lutfi, Eduardo Scorel, Vladimir Herzog, Luiz Carlos Saldanha, [...] David Neves” (Ibid., p. 138), entre outros. Saldanha, técnico de som de *Câncer*, se destacou na técnica do gravador.

Anteriormente ao apogeu da captura de som direto os filmes brasileiros modernos exercitavam uma busca pela naturalidade do som, a aparência de captura direta. *Documentário* é um exemplo direto em sua aparente simplicidade sonora: ouvimos a ambiência das ruas que os protagonistas percorrem, suas vozes sendo integradas à paisagem. Ainda em 1965, Sganzerla estabelecia suas diretrizes para observar o uso da narração *over* como componente da modernidade cinematográfica:

Em primeiro lugar, o filme se localiza diante da realidade, muito vasta e profícua para ser abstraída e composta em doses, ou seja, obedecendo uma estrutura cartesiana. A câmera individualiza-se e toma posição frente à intriga; já não se

situa em todos os lugares, posições, e até dois lugares ao mesmo tempo (montagem paralela). Alguns diretores usam a narração subjetiva (na primeira pessoa do singular: Resnais, de certa maneira Welles, Louis Malle, Irving Lerner — devido à estrutura do relato), geralmente entrecortando diálogo com monólogo interior. Antonioni, Truffaut, Sugawa, Oshima, Yoshida, entre outros, adotam a narração objetiva (na terceira pessoa). Em experimentadores como Jean Rouch, Jean-Luc Godard o ponto de referência é o do homem com uma câmera: o mais avançado conceito de autor de cinema. (2001, p. 17)

Documentário, o primeiro filme de Rogério Sganzerla, é uma continuação direta das reflexões desenvolvidas em seu trabalho crítico. O curta-metragem manifesta esteticamente uma série de tendências ou poéticas regurgitadas num prenúncio a *O bandido da luz vermelha*. Começamos a analisar sua sequência de créditos cientes de uma consciência comum à cinefilia brasileira moderna quanto às práticas de narração de Orson Welles e Jean-Luc Godard, inspirações mais óbvias de Sganzerla mas também do *ethos* cinematográfico do momento. Este filme teve participação direta na discussão crítica brasileira, tendo vencido o prêmio JB-Mesbla e inserido Sganzerla no contexto internacional através da viagem a Cannes oferecida pela premiação. É na volta dessa viagem de navio que o diretor começa a desenvolver o roteiro de seu longa-metragem de estreia (FONSECA, 2016, p. 32). Estreitamos nossa escuta para uma intromissão na conversa entre os dois amigos que conduzem a projeção.

3.1: Um filme é um filme

A projeção começa com cartelas de créditos gráficos onde constam quatro nomes sem identificação de função: Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, Vitor Lotufo e Marcelo Magalhães. Depois, surge o título do filme, e então uma cartela onde lê-se “três horas”, uma indicação do horário do dia em que a cena ficcional se passa⁵⁸. Ao contrário de *Memória de Helena* e *Câncer*, os créditos falados de *Documentário* são finais, sucedendo e complementando a dublagem dos diálogos entre os dois amigos protagonistas.

Após as cartelas de abertura cortamos para dois planos que introduzem a fisionomia dos jovens, reproduzidos na figura 38. No primeiro destes, vemos seus lábios se movendo, porém palavras não são emitidas, apenas ouvimos os ruídos urbanos dos automóveis na rua. No segundo plano, em que os dois descansam num estacionamento, as primeiras linhas de diálogo tomam conta da banda sonora. Nesta conversa se estabelece a breve narrativa do curta-metragem, uma busca sem sucesso por uma sessão de cinema que se termine antes das

⁵⁸ Ver reprodução dos letreiros iniciais de *Documentário* na Figura 3, p. 26.

seis horas.

A ação do filme, que seria o périplo dos dois jovens pelas ruas de São Paulo de cinema em cinema, é encenada em planos longos e dinâmicos — várias vezes os protagonistas trocam de posição no quadro, num caminhar despojado em consonância com os diálogos cotidianos. Sua *flânerie* é também representada pela câmera quando não registra estes corpos: nos delongamos em fachadas e letreiros de cinemas e amostragens de jornais e revistas nas bancas. O diálogo dos dois, dublado, segue em *over* mantendo a unidade da diegese, representando nestes cortes o olhar atento dos protagonistas. Estes dois jovens sintetizam uma geração de homens cinéfilos de formação moderna, desiludidos com os caminhos da poética clássica e nutrindo seus anseios revolucionários, como atesta um dos últimos trechos de seu diálogo, aos 7 minutos da projeção: “Aqui em São Paulo é como dizia o Sérgio Pinheiros: ‘Essa é a nossa famosa geração de merda de frequentadores de cinema.’ / O negócio é não falar, partir de uma vez⁵⁹.”

Figura 38: Primeiros dois planos de *Documentário*.



Fonte: Reprodução do autor.

Após esta última fala, sobre imagens das ruas, uma música *jazz* começa a tocar para então cortarmos ao último plano do filme, uma sequência de cerca de 3 minutos em que os dois amigos são filmados de costas caminhando em direção a um beco. De repente a conversa que pensamos ser entre os protagonistas é substituída por Rogério Sganzerla falando sobre a

⁵⁹ Transcrição da banda sonora de *Documentário*.

realização do filme. Não pudemos verificar a identidade dos dubladores dos protagonistas, porém a voz do realizador soa similar à voz de um dos amigos. A conversa dos personagens sobre a situação da cinefilia é retomada pelo realizador, como se o microfone do estúdio de dublagem registrasse por acidente um protótipo das hoje famigeradas faixas de *comentários em áudio* em lançamentos *home video* de cinema. A voz de Sganzerla narra:

É a fossa paulista, né? É assim mesmo, além de ser fossa, é subdesenvolvida. Já viu, né? É, mas o negócio que eu acho bacaninha no filminho é que toda essa história, assim, de andador, de não ter automóvel, tomar ônibus, não sei o quê, mais tarde vai ficar o... um ato de heroísmo, assim. A gente vai poder falar pros nossos filhos “é, eu na cidade andava a pé!” [risada] E o filho vai dizer: “Hoje em dia faço de helicóptero”. Agora o heroísmo mesmo foi fazer o filminho sem nunca ter feito nada. O Andrea, por exemplo, nunca tinha pegado numa câmera; ganhou a câmera do pai dele e foi pra Europa, fez o filme e saiu assim, quer dizer. É, mas tá ótimo, né? Foi.

De repente uma segunda voz responde a Sganzerla, complementando sua informação: “Depois teve um problema, quebraram três máquinas, quebrou tudo, bateria num, num... descarregava no meio.” Entendemos tratar-se da voz de Andrea Tonacci, reforçando a ideia da narração *over* como uma conversa entre amigos, desta vez estes sendo os realizadores do filme. Os créditos falados de *Documentário* são similares aos de *Câncer* no sentido de um revelar do fazer cinematográfico enquadrado como uma realização artesanal, com poucos recursos e entre amigos diletantes. Em *Câncer* a voz de Glauber exerce autoridade apesar da retórica casual, funcionando como narração onisciente que contextualiza as imagens sendo exibidas. Em *Documentário* as vozes de Sganzerla e Tonacci *vazam* sobre o filme, como se clandestinamente, formando uma cena sonora em que os dois realizadores *reagem* ao filme, e não o contextualizam, comentando-o trazendo à tona as memórias e fabulações evocadas pelas imagens. Prosseguindo, Sganzerla responde à intervenção de Tonacci: “É, o que interessa é que o filme tá aí, pô, tá jogado, vai pra tela, não tamo brigando, não tamo parado.” Andrea rebate: “Pelo menos é uma testemunha do que aconteceu, né? Foi bacana.”

A posteridade considerada pelos realizadores nesta conversa é mais íntima, referente a pretensos espectadores familiares, um filme realizado pelo puro prazer do registro caseiro. É interessante a comparação com *Câncer* pois denota-se uma intencionalidade específica em Sganzerla no endereçamento da narração. Glauber fala da realização do filme como resposta a um contexto político, narra o cenário que influenciou e propiciou a produção de *Câncer* de um futuro não manifesto, a narração munida do conhecimento dos quatro anos que sucederam a filmagem. Em *Documentário* a conversa entre Sganzerla e Tonacci nos oferece a impressão de que ambos estão *assistindo* ao filme conosco, uma narração posicionada no mesmo

presente da situação visual. Seguindo adiante, enquanto os protagonistas já adentraram o beco e começam a se afastar da câmera, Sganzerla fala:

Porque o cara lá de Santos me deu 150 contos pra fazer o filme, depois me deu o cano. Aí eu fiquei aí com o meu dinheiro. Filmar é fácil mas sonorizar, dublar que é bronca, sai caríssimo. Então, se não fosse o Seu Dedé, o Glauco Mirko Laurelli, o Carlos e o Davi da Odil, que ajudaram a dublar no peito, assim, não tinha o filme, não saía nada, entende?

Andrea Tonacci responde: “Saiu, mesmo assim não saiu tão espontâneo, pô, mas saiu em cima. Primeira vez pra todo mundo.” A câmera começa a estacionar e perder os amigos de vista no horizonte, enquanto sobem as escadas para entrar numa galeria. O último trecho de narração é a conclusão de Sganzerla:

Perfeito, o Andrea tem razão. Eu não consegui pegar mesmo o clima da grossura de São Paulo, mas, é... Precisa acabar com esse circo/ciclo nouvelle vague importada. Em cinema, nunca se consegue fazer o máximo. Tem que se contentar com o que tá aí na tela, o que quebra o galho! Da próxima vez vou fazer tudo diferente.

O *jazz* segue tocando e cortamos para a cartela final, indicando que as três horas de ócio dos protagonistas chegaram ao fim, e os dois acabam não tendo assistido a filme algum. Esta instância precoce de créditos falados no cinema brasileiro moderno pode passar até despercebida pelo espectador desavisado porque há uma simbiose entre a dublagem dos diálogos diegéticos e a narração do diálogo em *over*, ambos assumem o mesmo nível principal da banda sonora. Há um jogo irônico com o título *Documentário*, onde uma situação encenada de forma naturalista buscando a aparência de realidade documental, um “documentário” sobre uma tarde como *Cléo das 5 às 7* (Agnes Varda, 1962), é invadida pela “realidade” do diálogo casual entre os realizadores, um registro propriamente documental do processo de realização do filme. Mesclar a encenação com a observação e interpretação de dados concretos do real — os personagens e posteriormente o próprio Sganzerla tomam posição, emitem opinião sobre uma suposta situação da produção cinematográfica e dos hábitos da cinefilia.

Figura 39: A caminhada final com os créditos falados de *Documentário*.



Fonte: Reprodução do autor.

A parceria de Rogério Sganzerla e Andrea Tonacci produziu no mesmo ano o curta-metragem *Olho por olho* (Andrea Tonacci, 1966), manifesto basilar da poética desenvolvida no longa-metragem mineiro *Bang bang* (Andrea Tonacci, 1971), um dos filmes seminais da produção conhecida como Cinema Marginal, de fundação atribuída principalmente a Sganzerla e Júlio Bressane, realizador carioca. Esta ponte metropolitana entre São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte geraria as diretrizes de um grupo de produções associado ao termo guarda-chuva de Marginal como oposição à escola mais consistente do Cinema Novo. *Bang bang* é uma experiência antilusionalista vertiginosa muito edificada pelas dissonâncias aparentes na faixa sonora, numa confusão de vozes e trechos musicais. É interessante relembrar de *Sagrada família* (Sylvio Lanna, 1970), tido por Jairo Ferreira como irmão gêmeo de *Bang Bang* pelo empreendimento da mesma equipe, como o ator principal (Paulo César Pereio), trabalho de som de Geraldo Veloso e fotografia de Thiago Veloso. Além disso ambos são *road movies* surrealistas que trabalham uma certa desdramatização da encenação. Neste filme a experimentação sonora é ainda mais intensa do que viria a ser *Bang Bang*, trabalhando numa completa assincronia com a imagem.

Sylvio Lanna diz que *Sagrada família* “não é uma história de detetive, mas uma história para detetives”. Só que a charada está menos no visual, e basicamente numa trilha sonora; é o que fica depois que assistimos ao embaralhamento da trama numa sequência de extraordinários movimentos de câmera com a lente fish-eye (olho-de-peixe, 9.8mm). Essa trilha sonora tem inúmeras bandas, um pandemônio de ruídos, estilhaços de frases como se os responsáveis da montagem

sonora (Lanna, Geraldo Veloso e José Sette) estivessem fazendo outros filmes. (FERREIRA, 2000, p. 222)

Um desses elementos dissonantes que recorre no filme é o *vazamento* do som de conversas e outras gravações documentais em Nagra que populam a faixa sonora caótica de *Sagrada família*. De fato desde o momento em que surge a sequência de créditos iniciais (únicos quadros coloridos do filme capturado em preto e branco) ouvimos uma conversa descontraída entre dois homens não identificados (supomos que a voz principal seja de Sylvio Lanna) sobre “voltar ao eixo ou ficar na geral”, marcada por risadas características de um momento de lazer embriagado cotidiano. Aos 13 minutos de filme, numa cena interna, sons de carros transitando na rua e a voz de uma mulher surgem na faixa sonora, ela dizendo “eu sou uma pessoa muito famosa e não tô aqui pra qualquer dia você ficar aí querendo usar esse gravador como chantagem”, e um homem respondendo “tá gravando”, denunciando a materialidade portátil do gravador. O apogeu do Nagra permite a *Sagrada família* exercitar um jogo de dublagem apenas pincelado por *Documentário* em sua sequência de créditos falados gravada no estúdio Odil Fono Brasil.

Figura 40: Trechos dos créditos iniciais de *Sagrada família*.



Fonte: Reprodução do autor.

É interessante posicionar *Documentário* tanto na origem de uma série de filmes de experimentação antiilusionista sonora apurada (como os filmes do ciclo Belair e outras obras

atribuídas ao cinema marginal) quanto em relação às referências cinematográficas pregressas que o permeiam. Nesta crônica de dois cinéfilos observamos vários cartazes de cinema, num aspecto *documental* da situação do circuito exibidor. Jean-Luc Godard com seu *Alphaville* (1965) em cartaz e uma imagem de Orson Welles são inseridos no filme, legitimando nossa centralização na influência dos dois cineastas sobre os créditos falados de *Documentário*. Em 1964 Sganzerla publica o artigo *Um filme é um filme*, delimitando por seu olhar crítico uma definição do conceito de filme moderno:

Os diretores modernos não se preocupam com a essência do real mas com a sua existência. Chegam ao universo sólido e imediato das coisas que estão no mundo antes de significarem alguma coisa. [...] Nega-lhe qualquer qualidade visceral ou metafórica porque respeitam o real e seu modo de ser. Os atos são destituídos de precedentes, explicações, conclusões psicológicas, morais ou sociológicas. Cada ato é único e existe por si mesmo. (2001, p. 53-54)

Podemos pensar que o surgimento da narração de créditos no final de *Documentário* surge justamente para delimitar a diegese, estabelecer que estes personagens vivem unicamente na materialidade fílmica, que o filme é o que é, um suposto recorte imparcial do real, esta preocupação sendo extrapolada para justificar a forma que ele assume, porque “tem que se contentar com o que tá aí na tela, o que quebra o galho”. O filme como obra aberta e incompleta.

Figura 41: Cartazes nas fachadas de cinemas filmados por *Documentário*.



Fonte: Reprodução do autor.

3.2: Lição antimoral

O último filme que vamos observar é o mais distinto entre as três obras de nosso *corpus* fílmico por tratar-se do exercício mais assumidamente ficcional, um longa-metragem de 70 minutos com circulação em festivais e distribuição comercial nacional pela Embrafilme. *Memória de Helena*, adaptação livre de *Minha vida de menina* de Helena Morley, foi roteirizado por Paulo Emílio Salles Gomes a partir de sinopse de David Neves, e financiado pelo CAIC⁶⁰.

A história do filme começa com Renato (Arduíno Colassanti) e Rosa (Adriana Prieto), um casal de adultos habitando o Rio de Janeiro do fim dos anos 1960. Renato descobre uma série de rolos de filme caseiros filmados por Helena (Rosa Maria Penna), sua ex-namorada e melhor amiga de Rosa, alguns anos atrás nos anos de adolescência dos três personagens. Na cópia que utilizamos para visionamento, *Memória de Helena* abre com o brevíssimo plano de um avião sobrevoando Diamantina, Minas Gerais, a cidade onde a maior parte do filme se passa. Cortamos então para planos mudos de Renato e Rosa observando atentos à projeção caseira dos ditos filmes. No final do plano reproduzido no quadro superior direito da figura 42, a narradora interpretada por Wanda Sá irrompe na faixa sonora:

Essa pequena história intimista se passa no Rio e em Diamantina, interior de Minas, e começou no dia em que Renato descobriu em sua casa alguns filmes familiares que lhe provocaram recordações. Rosa, sua companheira, participou dos filmes e desta história com a intensidade que agora participa da vida de Renato.⁶¹

Durante a narração observamos alguns momentos da interação entre o casal. Renato estende a mão para Rosa, e ela recusa o gesto. Ela pergunta alguma coisa a Renato, mas ouvimos apenas o som difuso de sua voz, engolida pela narradora onisciente. A partir de então observamos o primeiro plano em preto e branco 16mm, com as bordas da tela arredondadas, filmando o topo de uma pedra em Diamantina.

⁶⁰ CAIC - Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica do Estado da Guanabara, entidade estadual pré-Embrafilme (esta foi instituída durante 1969). (VIANY, 1999, p. 276).

⁶¹ Transcrição da banda sonora de *Memória de Helena*.

Figura 42: Trechos da primeira cena de *Memória de Helena*.



Fonte: Reprodução do autor.

O corte para o registro que hoje podemos descrever como *found footage* inaugura o segundo momento da narração, onde Wanda Sá começa a propriamente informar os créditos iniciais. Estes filmes documentais em 16mm são filmados por Humberto Mauro, registrando momentos da classe trabalhadora de Diamantina. O realizador, já registrado por Neves no curta-metragem *Mauro, Humberto*, também atua em *Memória de Helena* como o tio da protagonista, detentor do aparato cinematográfico que produziu os “filmezinhos” de Helena. Os planos dos quadros superiores central e direito da figura 43 são exibidos mudos, e a narração só retorna quando cortamos de volta para um plano de Rosa, estabelecendo nosso olhar sobre estes filmes caseiros como mediado por sua subjetividade. A íntegra da narração dos créditos:

Passamos a apresentar uma realização de David Neves produzida por Filmes da Matriz. Memória de Helena. Com Adriana Prieto, Arduíno Colassanti, e no papel de Helena, Rosa Maria Penna. Participações especiais de Humberto Mauro, Aúrea Campos e Joel Barcellos. Original (roteiro) de David Neves e Paulo Emílio Salles Gomes. Fotografia de David Drew Zing e montagem de João Ramiro Melo.

Quando o título do filme é anunciado a informação é reforçada pelo letreiro gráfico no quadro central inferior da figura 43. Neste momento uma música de ritmo circense começa a embalar a trilha. Logo após, enquanto Wanda Sá começa a indicar o elenco, uma segunda cartela de letreiro surge na tela com os dizeres: “Um filme sentimental”. Esta descrição por si já soa incomum quando pensamos nas formas mais tradicionais de créditos — são raros os

filmes que anunciam suas intenções emocionais ou mesmo seu gênero no começo da projeção.

O empreendimento destes letreiros, inclusive com movimentos animados, enfraquece a hipótese⁶² de que o uso de créditos falados tenha sido substituído à alternativa gráfica por força da contenção de despesas. Como anedota, pensando nesta chave, podemos citar Luíza Alvim (2021) em seu artigo *Música preexistente em filmes de David Neves dos anos 60: na contramão do nacionalismo cinemanovista?*:

Em filmes do Cinema Novo nos anos 1960, foi comum o uso de música preexistente do repertório clássico, tal como aconteceu na *Nouvelle Vague* francesa. Além de ser um modo mais barato de inserção da música (sem necessidade muitas vezes de se pagar ao compositor ou mesmo à gravadora, quando os discos utilizados não eram indicados), era também uma forma como o diretor podia exercer um controle maior sobre o elemento musical, submetendo-o ao seu gosto pessoal ou a um projeto de valores. (2021, p. 220)

Neste momento específico da produção cinematográfica brasileira certas normas de direitos autorais não eram vigentes, permitindo aos realizadores a citação direta de obras audiovisuais como componentes de sua poética. O artigo de Luíza Alvim descortina a erudição musical de David Neves em suas escolhas poéticas sonoras, e este comentário nos ajuda a sugerir a intencionalidade consciente de Neves no uso de créditos falados.

Figura 43: Primeira parte da sequência de créditos iniciais de *Memória de Helena*.



Fonte: Reprodução do autor.

⁶² Ver Introdução, p. 28.

A narrativa deste filme gira em torno gesto de Renato e Rosa em assistir aos filmes caseiros do passado, remontando a trajetória trágica de Helena até seu suicídio precoce. É um melodrama intimista no qual os registros documentais desencadeiam memórias que se manifestam materialmente na narrativa, somos transportados no tempo em direção ao passado deste casal e os registros deixados por Helena. Ao longo do filme ouvimos duas narradoras: a voz onisciente de Wanda Sá, que não se limita a falar na sequência de créditos, mas também descreve e comenta certas situações, contando ao espectador a história; e a voz de Helena enquanto lê as entradas de seu diário. Conseguimos distinguir as vozes pelo sotaque mineiro reforçado pela atriz Rosa Maria Penna ao gravar sua narração.

O dispositivo proposto pelo filme trabalha o arquivo sob uma chave metacinematográfica característica da produção brasileira do período: os filmes caseiros auxiliam tanto o casal quanto o espectador a reconstituir a subjetividade de Helena, e seu visionamento leva a própria matéria fílmica a transportar-se ao tempo passado, preenchendo o além-quadro do que Helena filma; o material sensível dos filmes caseiros sendo então não apenas um lugar físico, espacial, mas também um lugar social (RICOEUR, 2007, p.177).

Assim configura-se uma diegese em *mise en abyme*, na qual Renato e Rosa (no Rio de Janeiro) assistem e comentam a filmagem de um período passado (em Diamantina) do qual ambos participaram, mas também uma narradora comenta o filme que está além do casal, comunicando-se com o espectador num dispositivo similar ao de um membro familiar contextualizando as imagens de um filme caseiro sendo exibido num ambiente privado — a narração dos créditos introduz essa relação.

Após o fim da narração a banda sonora se emudece, e observamos mais alguns planos caseiros cotidianos, reproduzidos na figura 44, antes da narrativa começar. As narrações de Wanda Sá e Rosa Maria Penna são morosas, espaçadas em largos silêncios, em consonância com o próprio tempo reflexivo da matéria fílmica.

Figura 44: Segunda parte da sequência de créditos iniciais de *Memória de Helena*.



Fonte: Reprodução do autor.

No percurso desta pesquisa há o encontro com uma relação imediata de especificidade da narração destes créditos com um filme do levantamento: *Exploda minha cidade* (*Saute ma ville*, Chantal Akerman, 1968)⁶³. Dentre todos os filmes observados até aqui, apenas este e *Memória de Helena* apresentam vozes *over* femininas descorporalizadas em seus créditos falados, sem relação com nenhum corpo feminino imediatamente representado na diegese. No item 1.1⁶⁴ há vários exemplos, desde os primeiros curtas de Hal Roach, de créditos falados por mulheres. Estas, porém, são sempre *vistas* e não só ouvidas.

Seria tentador analisar a forma semiótica assumida pela voz “da sabedoria” feminina nestes filmes, porém devemos remontar às problematizações de Mary Ann Doane sobre uma “erótica política da voz” sugerida pelas teorias do significante cinematográfico na narração. Ela aponta:

Bonitzer, no contexto de definir uma erótica política, fala de “devolver a voz à mulher” como um componente prioritário. Entretanto, é preciso lembrar que, enquanto a psicanálise delineia um enredo pré-edipiano no qual a voz da mãe predomina, a voz, em psicanálise, também é o instrumento de interdição próprio à ordem patriarcal. E marcar a voz como refúgio isolado dentro do patriarcado, ou como tendo uma relação essencial com a mulher, é invocar o espectro da

⁶³ Ver Cap. 1, p. 51.

⁶⁴ Ver p. 39.

especificidade feminina, sempre recuperável como uma outra forma de “alteridade”. (1981, p. 474)

É notável a ausência de vozes femininas colocadas no lugar do saber onisciente no cinema até os anos 1970, mas esta é mais uma ramificação possível da sequência de créditos falados de *Memória de Helena*, estando aberto ao leitor o convite para explorá-la. Para os objetivos de nossa análise nos limitamos a reconhecer a singularidade deste aspecto sonoro e pensar na relação direta com a poética do filme — pensar a voz de Wanda Sá como propulsora sonora do discurso.

A narradora onisciente, como já observamos, não aparece somente na sequência de créditos iniciais. Ela retorna em alguns momentos-chave do filme, entregando narrações curtas com formas descritivas simples aplicadas de acordo com as imagens representadas. Alguns exemplos seriam: “Xica da Silva navegava pelo lago numa miniatura de navio e satisfazia assim sua nostalgia pelas viagens marítimas”; “Rosa: uma pequena brincadeira em um ato”; “Rosa e Helena: cenas e frases típicas”; e introduções de única palavra como “Vaidade”.

Pensando então novamente no *mise en abyme* diegético, a narradora onisciente nos coloca na mesma posição de espectadores participantes em que Rosa e Renato se encontram no apartamento do Rio, projetando os rolos de filmes caseiros. Estamos mergulhando na sensibilidade melancólica de Helena, e voz de Wanda Sá toma o lugar da detentora dessas imagens, que nos mostra e contextualiza os rolos enquanto nos conta uma história — uma narradora da reminiscência *benjaminiana* (1987, p. 210). Sua retórica pode até também lembrar a minha, ao longo desta dissertação: morosamente descrevendo e ilustrando momentos cinematográficos sob um olhar específico, chamando atenção a um aspecto cinematográfico (os créditos) que pode ter passado despercebido por você, leitor.

O ritmo reflexivo do filme e da narração precisam ser remontados à especificidade poética de David Neves. Embora crítico e realizador expoente do Cinema Novo ao longo dos anos 1960, sua estreia em longas-metragens apenas foi lançada e premiada no Festival de Brasília de 1969. O primeiro longa, comumente tido como fundador da poética do realizador, acontece num momento de esvaziamento do movimento cinemanovista e se relaciona com outras alternativas poéticas vigentes no cinema moderno. Em seu livro de ensaios *Cartas a meu bar*, um David Neves já profundo em sua trajetória filmográfica define Robert Bresson:

O cinema Bresson é a concretização formal [do orgulho] enraizado. Seu modo de olhar e ver as coisas e as pessoas dá a impressão de uma réplica amadurecida do

jogo infantil no qual os participantes se encaram ganhando aquele que permanecer sem rir. O riso ou a concessão são verdadeiros crimes no universo bressoniano. Som correspondente à imagem de uma teleobjetiva aveludada. Farei sempre filmes em clave baixa. Nunca poderei alcançar o épico, mesmo numa escala inferior. Devo esforçar-me para atingir a essência da rotina. (1993, p. 58)

Esta clave baixa está manifesta no tom das vozes de Wanda Sá e Rosa Maria Penna, condutoras aveludadas de uma história íntima e trágica. A narradora onisciente descreve as situações e informações espalhadas pelo filme de forma desdramática, direta, com a mesma energia de um plano-detalle *bressoniano*.

No final do filme, após a dilatada sequência do suicídio de Helena, a projeção se silencia para um último filme caseiro registrando Helena enquanto acaricia um gato. Ouvimos então sua voz pela última vez, decretando: “Esta é uma história de amizade, mas a amizade do tempo indefinido, em que se nasce amigos e crescemos juntos.” A projeção em preto e branco termina e cortamos para a última cena em colorido, com Renato e Rosa embarcando juntos no carro e partindo para uma noite juntos.

A voz de Helena, dublada por Rosa Maria Penna, já se despediu da projeção, e por fim a narradora onisciente de Wanda Sá também surge para encerrar o filme: “Acabamos de apresentar Memória de Helena. O filme termina com uma lição antimoral, para usar uma expressão de Helena, que vem mostrar que a vida de Renato e de Rosa continua.” A memória de Helena, porém, é inevitável — após o plano da união romântica do casal, reproduzido no quadro superior direito da figura 45, o filme caseiro de Helena com um de seus gatos aparece outra vez, selando a última impressão visual do filme antes do letreiro gráfico de “Fim” como o rosto fantasmagórico da presença eternizada da protagonista trágica.

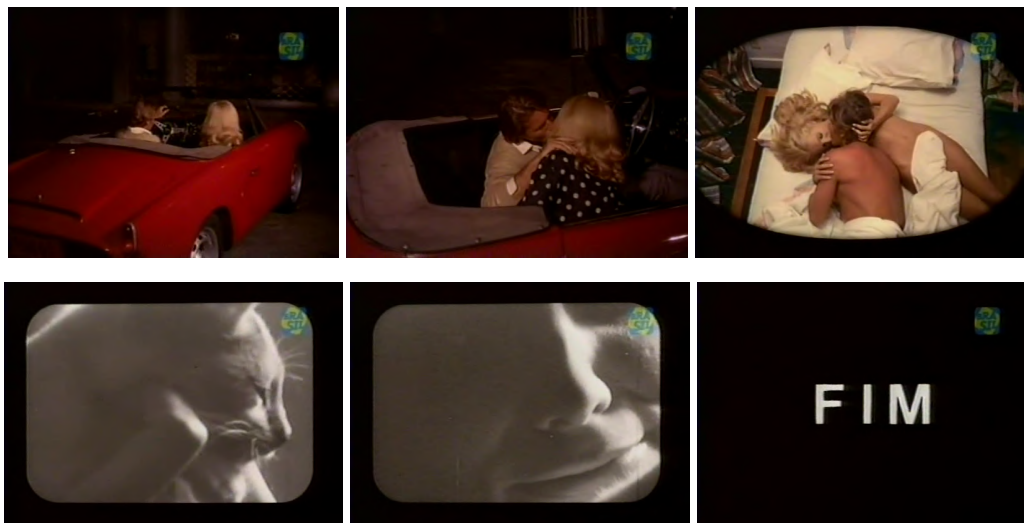
Ao longo de sua filmografia David Neves se distanciou do registro moroso e trágico de *Memória de Helena*, filmando Adriana Prieto novamente na adaptação irreverente de Rubem Fonseca *Lúcia McCartney, uma garota de programa* (1971). O caráter íntimo da crônica, porém, manteve-se um norte até seus longas-metragens oitentistas como *Luz del Fuego* (1982), com destaque à centralização dramática em espaços habitados por Neves no Rio de Janeiro — a Prado Júnior de Copacabana em *Fulaninha* (1986) e o titular *Jardim de Alah* (1988).

A modernidade de sua perspectiva se manifesta nas escolhas sonoras de *Memória de Helena*, representando uma das múltiplas formas cinematográficas modernas que se observam no cinema brasileiro para além de essencializações canônicas. Centralizados nos créditos falados, podemos retomar todas as observações feitas ao longo deste trabalho para observar como, embora possamos decretar uma similaridade superficial entre estes três filmes

brasileiros em sua opção por créditos falados, as sequências de cada um propulsionam intenções filmicas de maneiras inteiramente específicas à fruição destas obras. Cada sequência de créditos falados se relaciona especificamente com a poética proposta por seu filme.

Ao mesmo tempo os três se aproximam por recorrências referenciais e também por práticas sonoras comuns. O uso de créditos falados nestes filmes pode também estar menos relacionado à atenção prestada a créditos e mais às tendências de narração antiilusionistas que observamos no item 2.2⁶⁵, por exemplo. Buscamos ao longo desta lacunar análise posicionar estes filmes numa relação intrínseca entre si, porém inseridos num contexto cinematográfico mundial, sendo influenciados por e influenciando outras filmografias.

Figura 45: Momentos finais de *Memória de Helena*.



Fonte: Reprodução do autor.

⁶⁵ Ver p. 75.

NARRAÇÃO DE ENCERRAMENTO

Esta foi uma caminhada extensiva através de muitas iterações de um momento filmico tão específico e às vezes fugaz, portanto não desejamos delongas nesta narração de encerramento. Os créditos falados são um aspecto curioso que foge às normas de uma forma cinematográfica tradicional, mas que ao mesmo tempo estão firmemente embrenhados na historiografia do cinema e atravessam diversas formas e modos de produção.

Buscamos principalmente no antiilusionismo de Stam (1981) uma forma de aproximar-nos desta prática peculiar mas depois de estreitar a escuta para tantos filmes, entendemos que não se pode considerar a narração de créditos como necessariamente uma ruptura antiilusionista. É comum ao cinema brasileiro moderno, porém, um desejo de encontro com o real através da auto-reflexividade.

Compreendemos a relação básica que as relações de créditos estabelecem com nossos três filmes: em *Documentário*, descortina-se o dispositivo na defesa manifesta de um cinema brasileiro moderno possível, estando a retórica da narrativa e da narração estritamente relacionadas a uma cultura cinematográfica corrente; em *Memória de Helena*, a narração feminina estabelece uma intimidade com o ponto de vista de Helena, ambicionando trazer o espectador pela voz à temporalidade morosa e a sensibilidade apurada do filme; em *Câncer* relaciona-se o fazer cinema ao ato político, chama atenção ao modo de produção brasileiro como forma de resistência ao mesmo tempo em que se denuncia a impotência do cinema e da elite cultural perante a repressão política.

Porém estes três exemplos, como navegamos através destas páginas, se sustentam poeticamente em relação a uma miríade de coexistências e atravessamentos com a breve mas minuciosa história dos créditos falados que construímos nesta pesquisa. A dimensão das intenções desta dissertação a destinaram ao resultado lacunar e titubeante, visto que dar conta de uma história dos créditos falados exige um estofo desaconselhável às condições de exequibilidade de um mestrado.

O resultado é uma jornada filmográfica muito autobiográfica que me situa num *flânerie* solitário, à moda dos jovens protagonistas de *Documentário*, pelas avenidas cibernéticas da cinefilia contemporânea. Penso que te trouxe junto, leitor, como meu amigo por esta tarde de ócio em que alugo seus ouvidos para descrever obsessivamente uma minúcia estética cinematográfica que me intriga pessoalmente.

Desta forma embora haja um tateio superficial pela análise via teorias do som e da

voz, esta observação sob a linha de Narrativas e Estéticas está condicionada a meus ímpetos diletantes como pesquisador cinéfilo. Talvez uma meditação excessiva quanto a semiótica da voz tornasse meu exercício de escuta pouco prazeroso, e o ímpeto desta pesquisa parte justamente do prazer espectral de identificar transgressões formais cinematográficas.

O desenho do projeto de pesquisa que originou esta dissertação considerava o prazer do convívio com o cinema brasileiro moderno. O processo de desenvolvimento e execução deste texto passou pelas instâncias em que transmiti a público a temática que trabalho, como apresentando o artigo “*Créditos falados: dos talkies ao cinema moderno*” no ST Estilo e som no audiovisual do XXIII Encontro SOCINE (outubro/2019), onde foi comum ouvir de colegas acadêmicos comentários sobre o aparente ineditismo da pesquisa. O interesse por preencher esta lacuna trouxe à tona o prazer mais profundo de relacionar o cinema brasileiro a uma genealogia ampla do cinema mundial, e abrir meu convívio para mais filmografias.

Este trabalho serve para, acima de tudo, definir e categorizar com algum rigor a prática pouco observada dos créditos falados. Por meu interesse pessoal e senso de responsabilidade como pesquisador brasileiro, escolho então sustentar este levantamento com uma análise mais aprofundada das sequências de créditos falados destes filmes brasileiros como culminação de uma história recorrente da prática.

Penso que identificamos através de uma perspectiva genuinamente brasileira uma prática formal muito específica, como se dedicássemos uma dissertação a um estilo de fonte recorrente em créditos gráficos ou um movimento de câmera muito específico. É uma minúcia estética, à qual poderíamos superficialmente entender como irrelevante. Pois trata-se de um componente disponível à linguagem cinematográfica como uma figura de expressão da língua portuguesa, portanto passível à identificação e observação.

O interesse final desta pesquisa reside, então, em inserir a produção brasileira num contexto de inovação da minúcia estética, observando em *Documentário*, *Memória de Helena* e *Câncer* manifestações notáveis da prática de créditos falados, estendendo minha escuta e interpretação para entender suas particularidades em relação ao caldo extenso de filmes do Capítulo 1.

Os créditos falados, efetivamente, são formas criativas de disposição das informações burocráticas dos créditos, configuram uma prática formal aberta a múltiplas interpretações, sempre acompanhando afetos e tendências ao longo da história do cinema. A abertura de *O desprezo* de Godard é o ponto de partida, referência mais imediata, mas que posto em relação à história dos créditos falados torna-se uma sequência simples. Questão de perspectiva e escuta. As luzes se acendem.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ALTMAN, Rick. Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis. In: **Archivos de La Filmoteca**, Valencia, fev. 1992.

ALVIM, Luíza Beatriz. *Música preexistente em filmes de David Neves dos anos 60: na contramão do nacionalismo cinemanovista?* In: **Imagofagia**. n. 23, p. 219-240, 2021.

ARAÚJO, Júlia Mariano de Lima. **Câncer: análise da construção sonora na experiência cinematográfica de Glauber Rocha**. Monografia (Graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

ARMES, Roy. **The films of Alain Robbe-Grillet**. Amsterdã: John Benjamins B. V., 1981.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDET, Jean Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995.

CAETANO, Maria do Rosário. *Entre a angústia da influência e o prazer do diálogo fertilizador*. In: **Revista de cinema**, v. 3, n. 35, p. 42-43, mar. 2003.

CAMPOS, Fernando Coni. **Cinema: sonho e lucidez**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

CARVALHO, Bernardo. *Filme-filme*. In: **Filme Cultura**, n. 43, p. 105-107, jan./abr. 1984.

CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CHURCH, David. **Disposable passions: vintage pornography and the material legacies of adult cinema**. Nova York: Bloomsbury Academic, 2016. Tradução do autor.

COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

DELAHAYE, Michel. *Jean-Luc Godard ou a urgência da arte*. In: **Cahiers du Cinéma**, n. 187, p. 26-33, fev. 1967; Republicado em **Jean-Luc Godard**, Haroldo Marinho Barbosa (org.). Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968, p. 75-84.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DOANE, Mary Ann. *A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço*. In: **A experiência do cinema: antologia** (Org. Ismail Xavier). Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p.457-475.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EHRlich, David. "Hotel by the river" review: Hong Sang-Soo's latest is a romantic comedy with a guilty conscience. **IndieWire**, 8 out 2018. Disponível em:
<<https://www.indiewire.com/2018/10/hotel-by-the-river-review-hong-sang-soo-1202009237/>>
> Último acesso em: 12 jul 2020. Tradução do autor.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. São Paulo: SESC, 2018.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Lumiar, 2000.

FONSECA, Daniel Felipe Espinola Lima. **Filme de cinema: uma noção sganzerliana**. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016,

FURTADO, S.B.B.; LIMA, E.O.A. *Câncer: filme menor que inventa um povo*. In: **Galaxia** (São Paulo, Online), n.27, p. 133-144, jun. 2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MEMÓRIA de Helena. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67281/memoria-de-helena>>. Acesso em: 25 ago 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

METZ, Christian. *Humanoid enunciation*. In: **Impersonal enunciation, or the place of film**. Nova York: Columbia University Press, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/ceTohK>> Último acesso em: 5 fev 2020. Tradução do autor.

MIRANDA, Suzana Reck. Que coisas nossas são estas? Música popular, disco e o início do cinema sonoro no Brasil. In: **Significação**, Vol. 42, No. 44, 2015.

MOTA, Regina. **A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MUSSER, Charles. Historiographic Method and the Study of Early Cinema. In: **Cinema Journal**, Vol. 44, No. 1, 2004. Tradução do autor.

NEVES, David E. **Cartas do meu bar**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

POP, Duru. The grammar of the New Romanian Cinema. In: **Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies 3**, Vol. 3, No. 1, 2010. Tradução do autor.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **Revolução do cinema novo.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Revisão crítica do cinema brasileiro.** São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **Cartas ao mundo.** Organização de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes.* In: **Novos Estudos**, n.79, p.71-94, 2007.

SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SILVA, Mateus Araújo. *Glauber Rocha e os Straub: diálogo de exilados.* In: **Straub-Huillet.** São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2012, p. 243-263.

_____. *Godard, Glauber e o Vento do leste: alegoria de um (des)encontro.* In: **Devires**, Belo Horizonte, v.4 n.1, p. 36-63, jan-jun. 2007.

_____. *Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro.* In: **Jean Rouch: retrospectivas e colóquios no Brasil.** Belo Horizonte: Balafon, 2010, p. 47-89.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema da desmistificação.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. **Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

STERNE, Jonathan (org.). **The sound studies reader.** Nova York: Routledge, 2012.

TIETZMANN, Roberto. *Interpretação e reinterpretação gráfica e cinematográfica em sequências de créditos de abertura.* In: **UNIrevista**, v.1 n.3, jul. 2006.

TYLSKI, Alexandre. **Le générique de cinéma: histoire et fonctions d'un fragment hybride**. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/x6Xvti>> Último acesso em: 17 ago 2019. Tradução do autor.

VASCONCELLOS, Evandro. *Berlim na batucada (1944): proposições sobre o filme-revista no Brasil*. In: **Novos Olhares**, v.3 n.1, set. 2014.

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VIEIRA, Iuli Nascimento. **Créditos cinematográficos, o filme já começou**. Monografia (Graduação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1950). In: **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, Vol. 1, 2018.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ANEXOS

1. Filmografia selecionada

- Filmes com créditos falados (décadas de 1930-1970) analisados pela pesquisa:

TÍTULO ORIGINAL	DIREÇÃO	ANO	PAÍS
<i>Girl shock</i>	James W. Horne	1930	EUA
<i>Dollar dizzy</i>	James W. Horne	1930	EUA
<i>Teacher's pet</i>	Robert McGowan	1930	EUA
<i>Looser than loose</i>	James W. Horne	1930	EUA
<i>School's out</i>	Robert McGowan	1930	EUA
<i>High C's</i>	James W. Horne	1930	EUA
<i>Another fine mess</i>	James Parrott	1930	EUA
<i>Le mystère de la chambre jaune</i>	Marcel L'Herbier	1930	França
<i>Love business</i>	Robert McGowan	1931	EUA
<i>Le roman d'un tricheur</i>	Sacha Guitry	1936	França
<i>The magnificent Ambersons</i>	Orson Welles	1942	EUA
<i>The naked city</i>	Jules Dassin	1948	EUA
<i>Fängelse</i>	Ingmar Bergman	1949	Suécia
<i>City across the river</i>	Maxwell Shane	1949	EUA
<i>La poison</i>	Sacha Guitry	1951	França
<i>Mr. Denning drives north</i>	Anthony Kimmins	1952	Reino Unido
<i>Ivan Groznyy. Skaz vtoroy: Boyarskiy zagovor</i>	Sergei Eisenstein	1958	Rússia
<i>The trial</i>	Orson Welles	1962	França; Itália; Alemanha Ocidental
<i>Le mépris</i>	Jean-Luc Godard	1963	França
<i>America America</i>	Elia Kazan	1963	EUA
<i>Documentário</i>	Rogério Sganzerla	1966	Brasil
<i>Uccellacci e uccellini</i>	Pier Paolo Pasolini	1966	Itália
<i>Fahrenheit 451</i>	François Truffaut	1966	França

<i>The notorious daughter of Fanny Hill</i>	Peter Perry Jr.	1966	EUA
<i>Saute ma ville</i>	Chantal Akerman	1968	Bélgica
<i>Skidoo</i>	Otto Preminger	1968	EUA
<i>Memória de Helena</i>	David Neves	1969	Brasil
<i>MASH</i>	Robert Altman	1970	EUA
<i>L'Eden et après</i>	Alain Robbe-Grillet	1970	França
<i>Câncer</i>	Glauber Rocha	1972	Brasil; Cuba
<i>Scener ur ett äktenskap</i>	Ingmar Bergman	1973	Suécia
<i>Fimpen</i>	Bo Wideberg	1974	Suécia
<i>Car wash</i>	Michael Schultz	1976	EUA

2. Texto completo dos créditos de *Documentário*⁶⁶

ROGÉRIO: É a fossa paulista, né? É assim mesmo, além de ser fossa, é subdesenvolvida. Já viu, né? É, mas o negócio que eu acho bacaninha no filminho é que toda essa história, assim, de andador, de não ter automóvel, tomar ônibus, não sei o quê, mais tarde vai ficar o... um ato de heroísmo, assim. A gente vai poder falar pros nossos filhos “é, eu na cidade andava a pé!” [risada] E o filho vai dizer: “Hoje em dia faço de helicóptero”. Agora o heroísmo mesmo foi fazer o filminho sem nunca ter feito nada. O Andrea, por exemplo, nunca tinha pegado numa câmera; ganhou a câmera do pai dele e foi pra Europa, fez o filme e saiu assim, quer dizer. É, mas tá ótimo, né? Foi.

ANDREA: Depois teve um problema, quebraram três máquinas, quebrou tudo, bateria num, num... descarregava no meio.

ROGÉRIO: É, o que interessa é que o filme tá aí, pô, tá jogado, vai pra tela, não tamo brigando, não tamo parado.

ANDREA: Pelo menos é uma testemunha do que aconteceu, né? Foi bacana.

ROGÉRIO: Porque o cara lá de Santos me deu 150 contos pra fazer o filme, depois me deu o cano. Aí eu fiquei aí com o meu dinheiro. Filmar é fácil mas sonorizar, dublar que é bronca, sai caríssimo. Então, se não fosse o Seu Dedé, o Glauco Mirko Laurelli, o Carlos e o Davi da Odil, que ajudaram a dublar no peito, assim, não tinha o filme, não saía nada, entende?

ANDREA: Saiu, mesmo assim não saiu tão espontâneo, pô, mas saiu em cima. Primeira vez pra todo mundo.

ROGÉRIO: Perfeito, o Andrea tem razão. Eu não consegui pegar mesmo o clima da grossura de São Paulo, mas, é... Precisa acabar com esse circo/ciclo nouvelle vague importada. Em cinema, nunca se consegue fazer o máximo. Tem que se contentar com o que tá aí na tela, o que quebra o galho! Da próxima vez vou fazer tudo diferente.

⁶⁶ Transcrição da banda sonora do filme.

3. Texto completo dos créditos de *Memória de Helena*⁶⁷

Essa pequena história intimista se passa no Rio e em Diamantina, interior de Minas, e começou no dia em que Renato descobriu em sua casa alguns filmes familiares que lhe provocaram recordações. Rosa, sua companheira, participou dos filmes e desta história com a intensidade que agora participa da vida de Renato. Passamos a apresentar uma realização de David Neves produzida por Filmes da Matriz. *Memória de Helena*. Com Adriana Prieto, Arduíno Colassanti, e no papel de Helena, Rosa Maria Penna. Participações especiais de Humberto Mauro, Áurea Campos e Joel Barcellos. Original (roteiro) de David Neves e Paulo Emílio Salles Gomes. Fotografia de David Drew Zing e montagem de João Ramiro Melo.

--

Acabamos de apresentar *Memória de Helena*. O filme termina com uma lição antimoral, para usar uma expressão de Helena, que vem mostrar que a vida de Renato e de Rosa continua.

⁶⁷ Transcrição da banda sonora do filme.

4. Texto completo dos créditos de *Câncer*⁶⁸

Então eu chamei o Zelito, era agosto de...

Era no Rio de Janeiro, em agosto de 1968, de uma agitação arretada, estudantes na rua, os operários... Tinha operário ocupando fábrica em Minas Gerais, tinha operário ocupando fábrica em São Paulo e os estudantes fazendo agitação. Era a ditadura do Costa e Silva, que tinha sido o segundo ditador depois de Castelo Branco, que tinha derrubado o presidente Jango, que tava fazendo a revolução de 64. Quer dizer, o presidente Jango é quem tava fazendo a revolução de 64, não era o Marechal Castelo Branco não, que esse era o Marechal reacionário. Então tava uma onda terrível, os estudantes na rua, o líder era Vladimir Palmeira, tinha Marcos Medeira, Linô Brito, o psicanalista Hélio Pellegrino, (?) Martins, a barra pesada toda. Mas não era mesmo uma revolução, quer dizer, era uma agitação. Tinha um baile francês também, tava uma onda retada. Nêgo dizia o seguinte: que era a revolução, mas era só classe média radical, burguesia liberal reformista na rua, e os operários. Tinha muito camponês morrendo de fome no Nordeste, aliás, ainda continua morrendo até hoje, tão morrendo há mais de 400 anos. E os intelectuais tavam lá no Museu de Arte Moderna naquela noite, exatamente discutindo sobre a arte, a arte revolucionária, porque tinha, tava começando o Tropicalismo, uma onda retada... Eu aí chamei o Saldanha, Luís Carlos Saldanha, que tinha chegado da Itália, ele tinha uma Arriflex. Aí o Luís Carlos Saldanha fez a... a... é... o Luís Carlos Saldanha fez a fotografia e a câmera, e o som direto foi feito por Zé Ventura. Hugo Carvana, Antônio Pitanga, que é baiano, e Odete Lara, fizeram os papéis principais, com mais Rogério Duarte, que é baiano também, Zé Medeiros, Hélio Oiticica que é pintor, e o pessoal Bijú, Cileca, um pessoal de Mangueira, e mais Zelito, quer dizer, não o Dr. Zelito Pinto, o Dr. Zelito da Mapa Filmes, e Chiquinho que tava na Kombi. E aí o tempo passou, porque ficou... Depois eu cheguei em Havana e fiz no ICAIC o som. A sincronização foi feita pelo Raul Garcia, e eu montei com a Tineca, e a Mirita, e numa coprodução que depois entrou o Barceloni, na Itália. E ficou com o título *Câncer*. Rio de Janeiro... Filmado ali pelo Rio de Janeiro, na favela, na Zona Sul, na Zona Norte... Todos aqueles marginais, do Rio de Janeiro, uma filmagem que demorou 4 dias pra filmar e 4 anos pra montar e sincronizar. Terminou em 72. De maio de... De agosto de 68 a maio de 72. *Câncer*.

⁶⁸ Transcrição da banda sonora do filme, auxiliada pela lista de diálogos disponível na biblioteca da Cinemateca Brasileira (Código de acesso: R.778). A transcrição no documento é incompleta e rasurada. A transcrição presente neste trabalho pretende apresentar-se como a versão mais completa possível do texto original narrado por Glauber. Há uma instância inaudível, indicada por pontos de interrogação, também ilegível no documento.

Figura 46: Primeira página do documento de transcrição de diálogos de *Câncer*.

CÂNCER - GLÁUBER ROCHA 1

ROLO.1

0.4 Então eu chamei o Zelito, era agosto de... 1.30

2 Era no Rio de Janeiro, em agosto de 1968, uma agitação (...)

os estudantes na rua, os operários. Tinha operário ocupando
7.30 8 9 9.10
fábrica em M.G. Tinha operário ocupando fábrica em S.P. 10.10

EXISTENTE Era a ditadura de Costa e Silva que tinha sido o
11.10 12.10 12.30
2º ditador depois de Castelo Branco que tinha derrubado o pre-
13.20 13.30
sidente Jango, que tava fazendo a revolução em 64. quer dizer,
15.30 16 17 17.10
o presidente Jango é que tava fazendo a Rev. em 64, não era
18.20 19
o marechal Castelo Branco, não, porque esse era o marechal
20 20.10
reacionário. Então tava uma onda terrível, os estudantes na
21.10 21.30
rua, o líder era Vladimir Palmeira. tinha Marcos Medeira,
23.20 24
Lino Santo o Sr. Camalote Helio Saleiro,
25.10 25.20
Flávio Martins e 26.20

24 a barra pesada toda, mas não era mesmo uma rev. quer dizer, era
30 30.10 28 28.10
agitação. Tinha um baile francês também, tava uma onda
31.10 31.20
arretada. O nego dizia o seguinte: que era rev. mas era só
33.20 34 35
classe média radical, burguesia liberal reformista na rua.

35 E os operários. Tinha muito camponês morrendo de fome no nor-
36.20 37 38 38.10
deste. Aliás, continua morrendo, até hoje, tão morrendo ha mais
39.20 39.30
de 400 anos. E os intelectuais tavam lá no Museu de Arte Moder-
41.30 42
na naquela noite, exatamente, discutindo sobre a arte, a arte
43.20 44 46 46.10
revoluc. porque tava começando o Tropicalismo, uma onda arre-
47.10 47.20 48.20 48.30
tada. eu aí chamei o Saldanha, Luiz Carlos Saldanha, que tinha
chegado da Itália, ele tinha uma Anni flex. 49.30

50 Aí o L.C. Saldanha fez a, a... O L.C.Saldanha fez a fotografia
51.20 52.20
e a câmara e o son direto foi feito por Zé Ventura. 55.10

Fonte: Cinemateca Brasileira (Reprodução do autor).