



O FILME-COLAGEM NA ESCRITURA VISUAL DE LUIZ ROSEMBERG FILHO

Heloisa Selma Fernandes Capel*
Universidade Federal de Goiás – UFG
hcapel@gmail.com

Leonardo Cesar do Carmo*
Rede Estadual de Ensino de São Paulo
leonardo.carmo@gmail.com

RESUMO: este artigo explora as possibilidades de leitura das visualidades narrativas na obra do cineasta e artista plástico Luiz Rosenberg Filho. Parte da hipótese que seus filmes podem ser lidos como colagens visuais, inspirados nos princípios do cinema russo da montagem das atrações. Na escritura visual de Luiz Rosenberg Filho, os fundamentos estéticos e políticos da montagem são aplicados não para expressar a realidade, mas problematizar a explicação que o cinema narrativo dá à sociedade. A pesquisa examina a potencialidade de leitura de seu cinema experimental por meio da comparação entre suas colagens artísticas e opções estéticas utilizadas no filme **A\$untina das Américas** (1976).

PALAVRAS-CHAVE: Visualidades narrativas – Montagem das atrações – Luiz Rosenberg Filho

ABSTRACT: This paper explores ways to interpret the narrative visualities found in the work of film director and artist Luiz Rosenberg Filho. The underlying hypothesis is that his films may be regarded as visual collages inspired by montage editing, a principle of Russian filmmaking. In Rosenberg Filho's visual writing, the aesthetic and political principles of montage editing are applied not to convey reality, but to problematize the explanation that narrative cinema offers to society. Furthermore, this paper examines the reading possibilities of his experimental filmmaking through the comparison of his artistic collages and aesthetic choices shown in the 1976 film **A\$untina das Américas**.

KEYWORDS: Narrative visualities – Montage – Luiz Rosenberg Filho

* Heloisa Selma Fernandes Capel é doutora, professora do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás. Coordena o GEHIM (Grupo de Estudos de História e Imagem) na UFG.

* Leonardo Cesar do Carmo é mestre, cinéfilo, professor da Rede Estadual de Ensino de São Paulo e integra o GEHIM (Grupo de Estudos de História e Imagem).

As colagens são o princípio artístico da minha vida. Agenda de menina, cartazes de ídolos, revistas rasgadas. E se o que me faz a cabeça é a fotografia em movimento, as colagens me fazem a ideia. E concordo, a colagem é um filme comprimido.

Sergei Paradjanov

A colagem é um filme comprimido, a frase do cineasta soviético Sergei Paradjanov expressa a potencialidade deste meio artístico concebido sob as críticas que o associaram à pop art, arte menor, supostamente vinculada aos valores da cultura de massa, ao *kitsch* na contramão das vanguardas e do universo artístico acadêmico. No conhecido artigo sobre “vanguarda e *kitsch*”, publicado em 1939, o crítico de arte Clemente Greenberg defendeu a supremacia de uma cultura “autêntica” sobre o que chamou de “retaguarda artística”: o *kitsch* em todas as suas expressões visuais, em especial, o que viria desembocar nas colagens advindas da arte pop.¹

Sob outra acepção, a pop art seria, entretanto, revalorizada por Marshall McLuhan (1966),² como um meio de percepção, forma pela qual se poderia ler um mundo cada vez mais complexo. A ampliação de meios visuais utilizados por esse tipo de arte admitiria, já na década de 50, que sua expressão deveria se situar além das classificações binárias que separavam altas e baixas culturas, admitindo incorporar elementos de comunicação de massa com significativas interpretações sobre o mundo contemporâneo. A iconografia das colagens da arte pop, efêmeras em sua feitura, de comunicação ágil, apresentavam estrutura formal não convencional – exploravam fragmentos, planos, séries inusitadas, que, ao contrário do que pensava Greenberg, dialogava significativamente com as contradições do mundo no período pós-guerra.

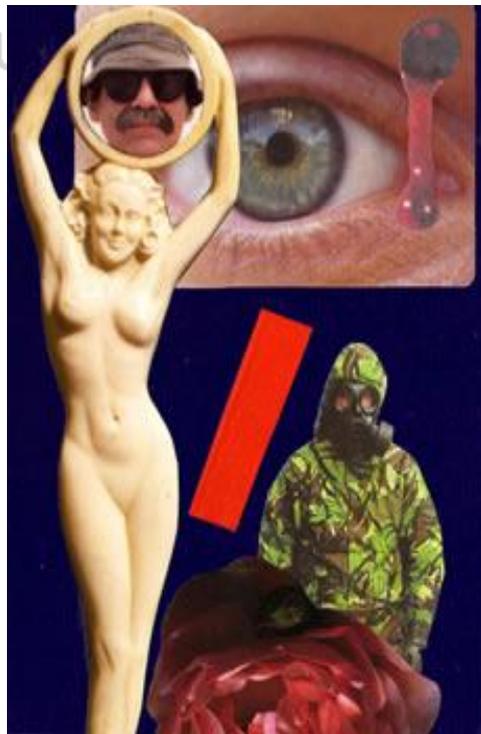
Desde o seu surgimento, reconheceu-se que as colagens da pop art exprimiam um viés crítico, irônico e anedótico da cultura de massa norte americana em que era possível vislumbrar relações entre mercadoria e sexualidade, erotismo e consumo. A exemplo, em obras icônicas do Grupo Independente inglês da década de 50, é possível

¹ GREENBERG, Clement. Vanguarda e Kitsch. In: _____. **Arte e Cultura** – Ensaios Críticos. São Paulo: Ática, 1996. p. 22-39.

² FABRIS, Annateresa. Diálogos entre Imagens: fotografia e pintura na pop art britânica. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, V.15, n. 25. Nov/Dez.2008.

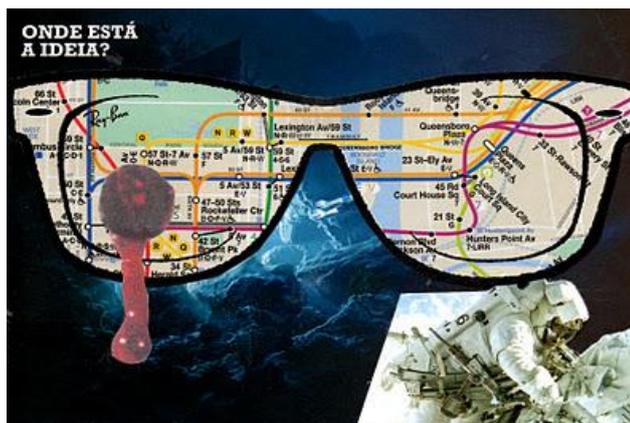
visualizar objetos fálicos como a coca-cola composta em meio aos recém criados automóveis antropomórficos e a presença de eletrodomésticos que vinculavam desejos pelo estilo americano e industrial de vida associados às figuras femininas, ao dinheiro e ao consumo. Nas visualidades da pop art, houve, ainda, uma exploração de elementos díspares em um só campo, realização do mundo que se instaurou imageticamente em um tempo industrial, operação “pop”, exercício “cubista” de leitura e recomposição.

Se na Inglaterra e nos Estados Unidos, a pop art foi um meio de expressão fora dos cânones acadêmicos, não seria diferente no universo artístico brasileiro a que nos referimos neste artigo: as colagens do artista plástico e cineasta Luiz Rosemberg Filho filiam-se a essa tradição, já que se realizam na contramão da arte convencional e à margem dos círculos comerciais que patrocinam a arte e a cultura. Suas colagens nos evocam o cine-olho de Dziga Vertov, instrumento que complementa e conforma o olho humano no esforço de ver a realidade. **O Homem com uma Câmera** (1929) é um marco na história do cinema e D.Vertov (1896-1954), mesmo que tenha aspirado ao **Kino Pravda**, ou cinema- verdade, defendeu o cinema, acima de tudo, como um olho que capta o real e transmite uma ideia.



Colagem Luiz Rosemberg Filho
Fonte: Via Política

A perspectiva da ideia será também enfatizada por Eisenstein e comparece nas colagens de Luiz Rosenberg Filho que parece elaborá-las com o mesmo princípio da montagem cinematográfica, um meio de fazer filmes condensados. Em suas colagens há recorrências aos olhos como lentes de apreensão da realidade, lentes que mapeiam espaços, filtram, pensam, lentes que procuram a ideia. Nas colagens abaixo, é possível observar as lentes de uma visualidade que admite o olhar, não um olhar comum, mas um olhar que sangra, indignado, ferido pelo que vê. Nas colagens de “onde está a ideia?” há elementos diversos dispostos em um campo visual que mistura figuras do universo pop, televisivo e infantil com um corpo feminino nu para ironizar o pensamento que não há ideias no tempo da procura das ideias no universo da cultura de massa. A ideia tão procurada, apresenta-se ironicamente como “aparecer na TV e ficar famoso”. Nada além.



Colagens Luiz Rosenberg Filho
Fonte: Via Política

As colagens e o cinema de Luiz Rosenberg Filho parecem ter como base a montagem das atrações, conceito criado pelo cineasta russo Serguei Eisenstein (1898-

1948), no qual um plano, nesta concepção de cinema, tem a função de arrancar o espectador da atitude cotidiana. Um plano é análogo, em termos didáticos, à primeira linha de um poema, de um romance ou de um artigo científico. É a sequência das primeiras frases que darão clareza à exposição do que se pretende dizer ou demonstrar em um texto. Em um filme não é diferente. O plano é a unidade constitutiva, como uma estrela, o sol, por exemplo, em torno do qual giram os planetas com as suas respectivas órbitas, regulares ou não. No cinema, há uma galáxia com leis e rotação própria. Os fotogramas, a angulação, o enquadramento e o corte são como estrelas e esse sistema tem uma base sólida que é a duração do plano.

A noção do plano é básica e o plano pode ser o que marca o traço distintivo de um diretor para outro realizador, de um escritor para outro ou mesmo de um poeta para outro poeta. James Joyce, em sua obra, *Ulisses*, narra as vinte e quatro horas de Leopold Bloom em cerca de oitocentas páginas. Admirador de James Joyce, Eisenstein percebeu que a narrativa do escritor irlandês possuía esse elemento caro à narrativa fílmica, o plano, e, mais, que a obra se estruturava tendo como apoio outro componente básico do cinema: a montagem. Plano e montagem formam uma unidade sobre a qual se estrutura a montagem das atrações, possibilitando um cinema intelectual que integra arte e ciência.³

O crítico de cinema Ismail Xavier⁴ resume a percepção de Eisenstein sobre o livro de Joyce como uma montagem de atrações no qual o diretor russo vê um estimulante exemplo de “exposição mental” e o cinema como dispositivo capaz de projetar na tela um método de pensamento, o dialético. Em resumo, ainda seguindo Ismail Xavier, Eisenstein queria utilizar o cinema como veículo para expor às massas o método dialético em algumas de suas características fundamentais, não a letra de *O Capital*.

A montagem das atrações rompe com o cinema narrativo comercial e, tem como objetivo, atingir a consciência do espectador. Busca a arte como processo e aspira à unidade mínima: nesta perspectiva, o plano se autonomiza, o individual desaparece e,

³ Animado com a perspectiva de uma ciência artística ou uma arte científica, Eisenstein se inspirou também nesse livro para elaborar o seu projeto mais ambicioso, filmar **Das Kapital**, de Karl Marx, finalmente levado a cabo pelo cineasta alemão Alexander Kluge com o seu **Notícias da Antiguidade Ideológica: Marx, Eisenstein, O Capital** – 2010.

⁴ XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**. A Opacidade e a Transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

na união de elementos díspares, sobressai-se, a ideia, o pensamento. No cinema e nas colagens de Luiz Rosemberg Filho, observamos a união destes elementos em um plano-montagem que, se avaliados em série, provoca um pensamento social.



Colagem Luiz Rosemberg Filho
Coleção Particular



Colagens Luiz Rosemberg Filho (detalhe).
Coleção Particular

Fiel ao princípio de fusão de ideias na montagem das atrações, nas colagens de Luiz Rosemberg Filho há uma condensação dessas ideias na junção de elementos contrários que nos estranham e interpelam: tradição e indústria cultural, política e sexo, política e ironia. Há espanto e sangue, nesse olhar que pode comunicar o significado de uma ação por exploração simbólica. Considerada tradicionalmente como um elemento fálico nas colagens, “água suja do imperialismo norte americano”, a coca-cola é análoga ao consumo do corpo sem rosto, à inocência do alegre espanto da dona de casa e da figura infantil que nos evoca um jogo de videogame. Transpassados pelas palavras em

oposição que nos remetem ao passado e ao futuro como “ponto com” e “tradição”, a colagem joga com o lampejo do agora massificado que nos impacta e influencia. Somos, ao mesmo tempo, apresentados ao universo espetacularizado dos políticos, condensado pela imagem metafórica e literal do ex-presidente midiático Fernando Collor de Mello, junto à imagem da mulher que se espanta e sangra e do palhaço que ri, ironicamente uma alusão a nós mesmos, nossa submissão sutil e inocente à violência do engodo.

O tema da inocência aparece de forma recorrente nas colagens, sempre em oposição à violência em diversas frentes. Em imagens que dialogam com as experiências fotográficas das colagens da década de 50, há olhos que vêem e são entrecortados por uma lâmina de estilete, figuras que se dispõem junto à *pin-up*, quase tímida, na oposição entre amor e morte. O anjo dos *stickers* dos diários de menina toma o lugar central e é encimado pelo braço do homem da máscara de oxigênio que comparece alerta, indicando sentidos, com braços que miram alvos e seguram a bandeira vermelha. Como um guerrilheiro, um cidadão impactado pela agressão ambiental, a figura contrasta com a doce inocência do cupido amoroso e da *pin-up* dos primeiros tempos. Estranhamentos que embora veiculem significados únicos se lidos em separado, juntos estimulam a reflexão, provocam um pensamento.



Colagem Luiz Rosenberg Filho

Esse princípio, o da montagem das atrações, é um *parti-pris* e não são poucos os cineastas que o assumem. Mas, assumí-lo não é uma tarefa rotineira porque implica na construção de um cinema que poderia se chamar cinema experimental. Esse

experimentalismo tem como o seu ponto de partida a forma determinando o conteúdo – como Jean-Luc Godard em **Le Gai Savoir** (1969) – e os cineastas que entendem ser o experimental o primeiro elemento de seus filmes, não raro encontram resistência de seus pares e do público, cuja consciência manejada por um cinema linear e narrativo rejeitam aquilo que corre por fora do *status quo* estético ou ideológico.

Em que pesem diferenças políticas e estéticas para com Jean Luc Godard,⁵ os cineastas experimentais processam filmes em que cada realização é um cinema novo. O público, habituado com enlatados rejeita esse cinema e o termo experimental acaba distanciando o espectador de um cinema que propõe novas formas de comunicação, quando deveria atraí-lo.

No Brasil, o cinema experimental ou *cinema de invenção* surgiu nos anos da Ditadura Militar. As circunstâncias históricas favoreceram um cinema que fugisse do convencionalismo que agrada à maioria dos espectadores: sexo, mistério, suspense, elementos dramáticos que compõem uma narrativa fílmica em termos mais digestivos. Responder ao regime militar e à censura com uma linguagem inovadora foi a alternativa que muitos cineastas encontraram naquele momento. E, um dos poucos que continuou com um cinema cada vez mais radical em termos de sua concepção narrativa foi Luiz Rosemberg Filho, cujas adjetivações irreverente, iconoclasta, provocador, são insuficientes para dar conta de sua obra e contribuem para mantê-lo ignorado pela crítica especializada e pelo público massificado.

Luiz Rosemberg Filho é autor de filmes como **A\$untinadas Amérikas** (1976),⁶ **Crônica de um Industrial** (1978)⁷ e **O Santo e a Vedete** (1982),⁸ obras que

⁵ O mesmo pode-se dizer dos cineastas Guy Debord, Chris Marker, Jean-Marie Straub e Danielle Huillet ou Jonas Mekas.

⁶ **A\$untina das Amérikas (1976)**. Diretor: Luiz Rosemberg Filho. Brasil, Português, 90'. Na definição do próprio autor: Assunta, ASSUNTINA DAS AMÉRIKAS: uma ópera, um musical, uma comédia, um gesto colorido de liberdade criativa. Assuntina é procurada pela câmera não como uma mulher-história, portadora de determinadas idéias políticas. Inclusive, inexistente fidelidade a uma só imagem determinada de mulher. E em lugar da verdadeira mulher (Sara, de "Terra em Transe"), temos um objeto amargo, superficial, fechado na procura de sua identidade. E por que a necessidade de uma política de mentiras para suportar a vida? O que é a honestidade existencial? Razão ou anti-razão? Sigo perguntando como um aluno rebelde. Meus fantasmas se desdobram num tempo sofrido de procura. Assuntina é a história de uma procura externa, com pequenos dados ilustrativos do mundo interior. Assuntina é o meu novo caminho, não sendo o único existente. (Cf. ROSEMBERG FILHO, Luiz Rosemberg. "Assuntina das Amérikas" ou "tudo vai bem" no mundo "animado" do cinema. Artigo do Diretor Sobre o Filme – 10/11/2007). Disponível em: <http://www.cineconhecimento.com/2011/02/assuntina-das-amerikas/>

⁷ **Crônica de um Industrial (1978)** Longa Metragem. 35mm, COR, 87'. Brasil/RJ. Sinopse: um empresário bem sucedido, de esquerda quando jovem, continua um nacionalista convicto. Entra em

dialogam com cinema novo e com o cinema marginal mas que reclamam um estatuto próprio em sua feitura e concepção. Luiz Rosenberg Filho talvez seja dos cineastas brasileiros que mais estudou e ousou praticar os princípios da montagem das atrações – criando, a partir daí, um método próprio de cinema que poderia ser considerado como uma colagem das atrações. O seu experimentalismo torna-se uma constante e a crítica social que empreende em sua obra supera os limites históricos da Ditadura Militar. O cineasta continua fazendo a crítica econômica de **Crônica de um Industrial** (1978) em suas colagens e curta-metragens recentes, comprometendo-se com uma crítica à globalização. Em sua concepção, só um cinema inovador articula uma permanente pesquisa de forma e conteúdo e pode propor uma reflexão sobre o mundo atual. Mesmo impedido de filmar por razões financeiras, seus curta-metragens retomam as discussões dos filmes citados e nas colagens, continua com o mesmo exercício, como se o seu cinema mostrasse ao espectador que o olho antecede à câmera e que o olhar mediado pela técnica é um cine-olho de Vertov.

crise, quando pressionado pelos interesses do capital estrangeiro e pelos operários, e procura compensar no sexo seu vazio existencial. A esposa se mata, a amante o abandona. Sentindo-se culpado por ter traído seus ideais de juventude, suicida-se. Gênero: Drama. Prêmios. Menção Honrosa no Festival da Índia, 1980, Bangalore. Companhia(s) produtora(s): Bang Bang Filmes Direção de produção: Branco, Sonia. Companhia(s) distribuidora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Argumento: Rosenberg Filho, Luiz. Roteirista: Rosenberg Filho, Luiz. Direção: Rosenberg Filho, Luiz. Direção de fotografia: Soares, Antonio Luis. Câmera: Soares, Antonio Luis. Iluminação: Soares, Antonio Luis. Técnico de som: Motta, Onélio. Montagem: Miranda, Ricardo. Música de: Bach, Johann Sebastian; Identidades/Elenco: Coutinho, Renato/Miranda, Ana Maria/Grey, Wilson/Grumberg, Kátia. Trabalhadores do Metrô

- ⁸ **O Santo e a Vedete (1982)** Longa-metragem, 35mm, COR, 80min. RJ/Brasil. Sinopse "Paulo Cunha Melo Chupadinha, político e patrão, vive com sua mulher Lalá e seus filhos - um rapaz de 16 anos e uma moça de 17 - na interiorana cidade de Santa Rita da Paz. Durante o carnaval, enquanto a esposa entra em retiro espiritual num convento, ele vai para o Rio de Janeiro, onde se apaixona por uma vedete. De volta à cidade, retoma suas atividades, dirigindo a empresa da esposa. Chega, então, a vedete, para montar um espetáculo de revista no teatro local. Ela procura Paulo e pede-lhe que use sua influência para ajudá-la a obter permissão de se apresentar, e ele explica que será necessário convencer o padre, o prefeito e o delegado de polícia. A vedete consegue persuadí-los, mas Lalá intervém e, como dona de praticamente todos os bens de produção da cidade, censura o espetáculo. A vedete não se dá por vencida, e mostra a Lalá fotos comprometedoras de Paulo no Rio de Janeiro, conseguindo assim realizar os seus planos e conquistar as simpatias gerais, inclusive a da esposa traída." (Guia de Filmes, 82). Gênero: Comédia; Erotismo. Companhia(s) produtora(s): J. Borges Filmes Ltda.; Cinédia. Produtor associado: Rosenberg Filho, Luiz; Makalé, Jards. Companhia(s) distribuidora(s): Wilson B. Lins Filmes; Unidas Filmes. Argumento: Borges, J. Roteirista: Rosenberg Filho, Luiz. Direção: Rosenberg Filho, Luiz. Direção de fotografia: Moraes, Pedro de. Câmera: Schwartz, Jaime. Montagem: Luz, Marta. Cenografia: Aché, Mara. Figurinos: Aché, Mara. Música (Genérico): Makalé, Jards. Locação: Praça XV de Novembro - RJ; Barra da Tijuca - RJ; São Conrado - RJ; Cosme Velho - RJ. Identidades/elenco: Luís, Lutero/Figueiredo, Adriana de/Nestorov, Paula/Coutinho, Renato/Dantas, Nelson/Aché, Mara/Peixoto, Charles/Grey, Wilson/Reston, Telma.

Utilizamos a expressão colagem das atrações como princípio de leitura da obra do cineasta e de suas opções estéticas e políticas. Essa conceituação pode servir ao problema do cinema de atrações, quando trabalhada numa perspectiva – como é a de Luiz Rosemberg Filho – que compreende que a arte cinematográfica se alimenta de um impulso revolucionário.

Em **Le Gai Savoir**,⁹ Godard (1969), discute a relação e a função do som e da imagem no cinema. Aquilo que é naturalmente dado num filme torna-se uma questão que pode obscurecer ou esclarecer a função política do cinema na sociedade, segundo a concepção da montagem das atrações. A montagem de Luiz Rosemberg Filho, numa solução técnica e estética, é uma colagem das atrações, filmes-colagem que materializam uma escritura visual que aponta para um outro método de experimentação cinematográfica.

O cinema em uma concepção tipo cinema-janela do mundo, não é o que o público irá encontrar em Luiz Rosemberg Filho. A sua filmografia não é servil à estética dos cinemas de shopping. A combinação dos planos, o encadeamento e o corte das sequências, a sensação de estranhamento, tudo isso que o espectador repugna por inércia mental é exatamente o que torna o cinema de Luiz Rosemberg Filho um enigma para a crítica especializada ou para os leigos. O cinema experimental ou cinema de invenção exige conceitos elaborados para dar conta de suas propostas estéticas e políticas.

A sua narrativa convida os críticos de cinema a se entregarem igualmente ao experimentalismo, às novas ferramentas de análise, às novas propostas de expressão da linguagem cinematográfica. A gramática cinematográfica de Rosemberg ou sua ruptura com as regras do fazer cinema é marcada pelo construtivismo da colagem das atrações, daí a necessidade de um modelo para avaliar o seu cinema na eficácia do uso das teorias cinematográficas de vanguarda. Vanguarda entendida como o uso permanente da técnica do cinema para recriá-lo e com isso abrir novas possibilidades como meio para pensar a sociedade.

Suas personagens são coletivas, representam um segmento social, seja a burguesia ou o proletariado. Ele evita maniqueísmos e mesmo quando o “povo” tem a voz em seus filmes, a fala não é idealizada, o que eles expressam é a sua inconsciência

⁹ **Le Gai Savoir (1969)**. Roteiro e Direção Jean Luc Godard. França/WGER. Neste filme, Godard rompe com a Nouvelle Vague e com a narrativa formal. Desconstrói gêneros estabelecidos e gramáticas para se dirigir a um público ideal (Apresentação do DVD/ Cinema X).

diante do processo histórico. O povo nem é herói nem vilão. É uma incógnita. A deslinearidade de seus filmes causa desconforto, rompe com qualquer leitura naturalista da realidade. Sua singularidade reside, talvez, na plasticidade de seus movimentos de câmera e no corte das cenas. A *mise en scène* tem uma inspiração nas artes plásticas, como se o diretor fosse um pintor impressionista que olha uma paisagem urbana, fotografando um salão de festas burguês ou representa a teatralidade carnavalesca. E estes são alguns dos elementos do seu método, de sua colagem das atrações. O seu cinema discute as relações sociais sem cair no panfletário, em um discurso esquerdizante. A história de seus personagens está inserida num contexto maior da história como coletividade. O povo, no exemplo das cenas finais de *Crônica de um Industrial*, olha com desconfiança para o que está sendo representado. Em uma cena em praça pública, a burguesia e o proletariado se olham sem se conhecer. Os atores, com o rosto pintado parecem estranhos, alheios ao próprio objeto do filme: a angústia de um industrial que afastando-se da esquerda contribui para a exploração dos trabalhadores.

Esse cinema mais pensa por imagens do que narra por imagens. E é este pensar por imagens que confere às suas colagens – e que são o tema deste ensaio - uma caráter cinematográfico. Seguidor de Eisenstein e, ao seu modo, dialogando e manipulando as teses do cineasta russo além de, enriquecido por uma antropofagia particular¹⁰, Luiz Rosemberg nos dá com esse longa-metragem, numa perspectiva da colagem das atrações, um método cujo princípio é observado por Ismail Xavier : é preciso guiar o espectador na direção desejada.¹¹

A COLAGEM DAS ATRAÇÕES EM A\$SUNTINA DAS AMÉRICAS

O método colagem das atrações na escritura visual de Luiz Rosemberg Filho manifesta-se em **A\$suntina das Amérikas** (1976). Com Analu Prestes e Nelson Dantas, é exemplar na utilização desse método que rompe com o cinema narrativo e comercial. O filme funciona como um diário no qual uma pluralidade de personagens, situações e confissões dialogam com o livro *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de

¹⁰ Resultado de uma leitura de Oswald de Andrade para além das versões canônicas de seus intérpretes institucionalizados.

¹¹ XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**. A Opacidade e a Transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 129.

Andrade (1933)¹². A obra de Oswald de Andrade é um modelo de montagem das atrações e durante sua leitura o que se percebe é que a prosa é possuidora de inusitada sonoridade, um diário de cores, choques, imprevisibilidades. A\$untina, tem a mesma densidade de Macunaíma, mas, a personagem e o filme ainda não foram devidamente avaliados em sua complexidade antropológica audiovisual.

A\$untina, narra a história: uma prostituta, no período de 24 horas, que acorda, briga com a mãe, anarquiza o filho, namora o Papai Noel, um Urso Azul, duas amiguinhas e por fim se encontra com o velho amante milionário. Então, os dois sozinhos dentro de uma enorme sala, conversam sobre o cotidiano, amam-se, dançam e por fim, matam-se. O filme, diz o cineasta, é livremente baseado nos livros **Dependência e Desenvolvimento da América Latina**, de Fernando Henrique Cardoso (1970),¹³ **Psicologia de Massa do Fascismo**, de Wilhelm Reich (1933)¹⁴ e nas teses do teatro dialético de Bertolt Brecht.

Estes são os elementos utilizados pelo diretor para a construção de um filme tese-diversão-político-cafona-mambembe-científico-artefato-colagem-pop-arte-livresco, e que se propõe como pensamento cinematográfico, como escritura fílmica da história do País, uma exposição do pensar dialético no contexto das contradições brasileiras.

A cena inicial, um letreiro com os dizeres: – criança, nunca verás um País como este – Senhor Olavo Bilac – é cortada pelo rosto de A\$untina, coberto de sangue ameaçado por um revólver. A personagem, com distanciamento brechtiano, anuncia a tese que virá a seguir, o tipo de filme que o espectador irá assistir (voz de A\$untina): “este filme nada mais é que um momento de reflexão, uma reflexão crítica dos anos 70. Uma imagem perdida, uma definição da imagem, uma imagem cósmica frente ao sistema de imagens fabricadas. Uma imagem fabricada é igual a centena de pessoas que vivem enganadas pela realidade, a realidade das imagem. O som é uma imagem auditiva. Já o supermercado é uma imagem falsa do progresso. Vocês vivem 24 horas de imagens falsas e contraditórias do sistema de supermercado”. O filme coloca-se como um antiespetáculo, em um tom carnavalesco, mas, que distancia-se de uma representação naturalista da festa, recheada de mulheres e sexo. O carnaval cede lugar

¹² ANDRADE, Oswald de Andrade. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Globo, 2007.

¹³ CARDOSO, Fernando Henrique; FALETTO, Enzo. **Dependência e Desenvolvimento da América Latina**. Rio de Janeiro, Zahar, 1970.

¹⁴ REICH, Wilhelm. **A Psicologia de Massas do Fascismo**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

para o grotesco: a dependência sexual e econômica de um País que só pode ser apreciada com distanciamento.

O discurso de A\$untina é uma introdução crítica do cineasta ao sistema de imagens televisivas, cinematográficas, comerciais em *outdoors* ou imensos painéis alegóricos nos quais a legião de super-heróis americanos são o pano de fundo para a alegria carnavalesca que oscila ao longo do filme perturbadoramente como libertação, crítica e conformismo. Luiz Rosenberg Filho alterna a película com propagandas de filmes Hollywoodianos como **Kharthoum, A Batalha do Nilo** com Charlton Heston (1966),¹⁵ cartazes da Coca-Cola estampado em prédios, vampiros de animação, lábios sensuais, os seios de Brigitte Bardot, vamps, vaginas cobertas por rosas amarelas, nádegas oferecidas como maçãs paradisíacas. O cartaz-colagem tem uma função política. Ele remete agora a uma guerra real, a da repressão política no País, um país em festa e sangue: carnaval e câmaras de tortura.

Nos primeiros minutos de filme, Luiz Rosenberg Filho, passa da montagem das atrações para a colagem das atrações. O espectador, desde o início não é envolvido por uma narrativa, mas por um pensamento cinematográfico. A obra de arte coloca-se como um objeto de fruição e reflexão. A imagem mais recorrente que sustenta a idéia da colagem das atrações é um fotograma que sintetiza a fala inicial de A\$untina. Temos um plano no qual o chapéu do Tio Sam traz escrito “Esso” e “Cinema”, em uma clara alusão do capital financiador de imagens. Nesse mesmo fotograma, Batman envolto por palavras como medo, coca-cola, economia, cinema, televisão, imprensa, *Kodak, Good-Year, Atlantic, General Eletric*.

Os planos iniciais remetem em muitos momentos ao **Le Gai Savoir** de Godard: o discurso político, simultaneamente crítico à direita e à esquerda, os enormes cartazes utilizados no filme que por sua vez substituem atores, situações, paisagens. Por exemplo: há um enorme pôster com os heróis Batman, Hulk e Homem Aranha. Esses são os inimigos do cinema de Godard e de Rosenberg. Os super-heróis são os inimigos. E tanto em um quanto em outro cineasta, o cinema – a sincronização ou não do som e da imagem – discutem a natureza do ouvir e do ver na sociedade capitalista. Essa técnica, alternando película e figuras das histórias em quadrinhos em Rosenberg é o

¹⁵ **Kharthoum, A Batalha do Nilo** (1966). Ficha do Filme. Título Original: Khartoum/ Gênero: Aventura | Drama | Guerra | Épico/ Duração: 130 min/ País de Produção: Reino Unido/ Diretor(a): Basil Dearden, Eliot Elisofon.

que denominamos colagem das atrações. O filme ganha formas múltiplas, mas o que é preciso observar é que ele não se sustenta como código documental, pois os limites entre ficção e documentário se tornam tênues e nesse limite o experimental se consolida como uma forma específica de representação não naturalista.

É um fotograma, é uma colagem? Uma colagem pop numa leitura antropofágica mostrando a relação arte-economia, em uma técnica que depois será largamente utilizada por ele para continuar expressando suas ideias sobre a sociedade por meio do cinema? As colagens como fotogramas ou fotogramas como colagens são uma possibilidade de análise deste filme. Para tornar mais claro o modelo de análise que se propõe aqui é preciso recorrer à memória e recordar-se de algumas cenas de **A Chinesa** (1967)¹⁶ ou mesmo do **Le Gai Savoir** (1969). Este filme, basicamente, fornece o caminho para a leitura das colagens de Luiz Rosemberg Filho e, ao mesmo tempo, coloca outros problemas. As colagens, figuras fixas, superpostas ou justapostas numa superfície plana, em um olhar mais atento, evocam o cinema das agitações, a quebra do bloqueio mental que, causando uma fissura numa concepção naturalista da realidade, conduz o espectador a uma percepção diferente do som e da imagem e nas colagens, há som e movimento. Muda e imóvel é a consciência que não percebe o potencial comunicativo revolucionário destas colagens.

Enfrentando problemas econômicos para produzir novos filmes, Luiz Rosemberg Filho aplica nas colagens o mesmo princípio de seus filmes: o da montagem das atrações, a possibilidade de fazer cinema e de ao fazer cinema elaborar uma visão que usando ícones da cultura kistch e da cultura de massas, dá continuidade à sua prática de exercer o cinema como pintura, como arte visual. E, estritamente nas colagens ele nos anuncia um método de leitura, de cinema-intelectual nos mesmos moldes que faz nos filmes. Não há diferença em Luiz Rosemberg Filho se ele opera sua criatividade atrás das câmeras ou confeccionando colagens, tudo é cinema, tudo é arte visual, tudo é escritura fílmica da história.

Os exemplos de montagem das atrações permeiam todo o filme. Para um espectador desavisado os planos parecem não se encaixar na história e, para os ingênuos apresenta-se como sem pé nem cabeça. Mas, o que temos aqui não são planos

¹⁶ **A Chinesa** (1967). Direção e Roteiro: Jean Luc Godard. FRA/ITA/POL. 96'.

encadeados, e sim justaposições de imagens que excitam a razão e a emoção em busca de uma síntese operada pela abstração montada a partir de um múltiplo ponto de vista.

A\$untina das Amérikas, é um filme-colagem das atrações, no qual este princípio estético e ideológico é aplicado de tal forma que o filme não explica a sociedade, mas problematiza a explicação que o cinema narrativo dá à sociedade. O filme-colagem é um dos conceitos básicos deste ensaio onde se busca mostrar que no caso deste cineasta, as diferenças do cinema e das colagens resultam mais do dispositivo – a câmera e a técnica de colar imagens em um suporte fixo – que de método. Seus filmes possuem o princípio da montagem visual das colagens e suas colagens são filmes condensados.

O carnaval, pode-se afirmar, é ele em si uma montagem das atrações que remonta às tradições medievais ou circo televisivo, evocação do paganismo na sociedade de massa. No filme **A\$untina das Américas** (1976), o carnaval, a festa, transforma-se numa colagem de planos e seqüências que adianta-se ao carnaval como escracho, como recusa da ordem estabelecida, para anunciar-se como uma fantasia da morte, a face carnavalesca da morte. O carnaval é o ponto que une Wilhelm Reich a Fernando Henrique Cardoso com o teatro dialético de Brecht. No filme, é celebrado o casamento fantasista da diversão extremada com a tortura e a violência. Nesse tempo do supermercado o prazer torna-se tortura e a tortura prazer. A representação no filme e nas colagens que emolduram o filme são dúbias, confirmam a submissão pelo prazer que se transforma em passividade, em gozo controlado pelo mercado.

O filme joga com esta festa popular que atrai o público, que o seduz como uma religião, mas os elementos do carnaval são utilizados pelo uso de uma técnica de estranhamento. O espectador não mergulha em coxas e seios mesmo com a abundância de cenas com essa evocação carnal. O sentido de estranhamento – e como descrever imagens de um filme inusitado como este – pode ser percebido, dialeticamente, no cartaz de John Wayne, o boina verde com o seu chapéu de cowboy, o civilizador do velho Oeste, protótipo do exterminador do futuro, um exterminador de índios. No fundo musical, Aquarela do Brasil, a alegria da brasilidade enquanto uma gota de sangue corre a imagem do herói do faroeste.

Reich, Brecht, Cardoso, esse é o tempero da colagem das atrações no filme. A materialização dessas leituras só podem tomar forma num filme em que a continuidade não tem o menor sentido. Mas, há uma lógica interna na composição de cada cena,

como se cada uma dessas obras revelasse nossas possibilidades e impossibilidades de sobrevivência, seja de ordem pessoal ou coletiva.

O cineasta coloca na fala das personagens um discurso anti-fascista, uma crítica ao subdesenvolvimento num plano em que o ator Nelson Dantas saboreia o sangue ao som da “merencória luz da lua”, sob a sensualidade fabricada pelos *outdoors*, do uso de frases em cartazes como num filme de propaganda nos primeiros anos da Revolução Russa. Na montagem das atrações de A\$untina, o carnaval e o circo brasileiro são montados em cortes abruptos que interrompem o fluxo acomodatório de recepção das imagens pelo choque na aplicação de uma teoria cinematográfica que cola atrações: numa mesma cena, há elementos díspares e dissonantes do pensamento burguês e de uma prática conformista e ilusória de narrativa, recorrendo-se aos fotogramas como uma seqüência de choques elétricos. Esta técnica obriga o espectador a questionar o que é o cinema. É um cinema da disjunção onde o *music hall* e o circo materializam as questões históricas problematizando a função da arte na sociedade: serve a quem? Um cinema que alia a intuição e o intelecto, um cinema de tese, fruição rara, diferenciada, um cinema para poucos, uma escritura visual de tempos difíceis, mas que permanece viva em suas propostas estéticas e por isso mesmo até hoje rejeitada no salão nobre das exibições cinematográficas.

O universo cinematográfico de Luiz Rosemberg Filho tem um alcance histórico que mal começou a ser investigado. A história tem sido uma preocupação constante dos cineastas de diversos países, mas somente nos últimos 30 ou 40 anos é que historiadores tem se preocupado e elaborado teorias sobre as relações entre cinema e história. Uma teoria da análise fílmica que pressupõe um sistema de análise das imagens; uma teoria da escritura fílmica da história; e, finalmente, uma teoria da história elaborada a partir do pensamento cinematográfico que poderia ambicionar reunir as hipóteses anteriores num corpo maior tornando compreensível afinal o que é a história e o que é o cinema.

Para diretores como Luiz Rosemberg Filho ou Jean Luc Godard, o cinema é uma nova filosofia, uma nova ciência. Na discussão sobre a escritura visual talvez falte aos historiadores um pouco mais de teoria cinematográfica da história. O modo como os cineastas – ou muitos deles – expressam em seus filmes aquilo que poderia se chamar de escritura visual da história, pode contribuir com teóricos da historiografia cinematográfica como Marc Ferro (1992), Fredric Jameson (1995), Tom Gunning (1994), ou Slavoy Zizek (2010), Robert Rosenstone (2010) e outros pensadores de

valiosa contribuição teórica e prática, na busca de metodologia da análise histórica do filme.

Sem cair no reducionismo da obra de Godard, seus filmes não poderiam analisados como uma teoria da descontinuidade da história? A descontinuidade nos filmes de Godard não seriam uma discussão sobre a possibilidade de uma antinarrativa visual da história? O cinema de certa forma deu aos indivíduos a noção de que eles possuem uma história. A tela do cinema nesse sentido abriu também para o individual, o particular – como Eisenstein, com Outubro (1927) abriu para o coletivo – a percepção de que todos são agentes históricos ou possuem uma história possível na escritura visual de um lampejo cinematográfico.

O diálogo com Godard pode ser avaliado no artigo em que o cineasta discute o filme **A Chinesa** (1967). Segundo o autor, o cinema de invenção, é, por definição, uma projeção de dúvidas e encantamentos vividos no erotismo e na paixão.¹⁷



Colagens – Luiz Rosemberg Filho/ fonte: Via Política

Se aceita a proposição de tomar Godard como o mais historiador dos cineastas, os seus filmes talvez se tornem inteligíveis ao grande público, embora não seja essa uma preocupação dele. Em **A Chinesa**, temos tanto o uso dos cartazes, colagens, bandeirolas, hinos, como uma discussão sobre o que é ficção e realidade ou ficção e

¹⁷ ROSEMBERG FILHO, Luiz. Revisitando A Chinesa, de Jean-Luc Godard. **Via Política, Livre Informação e Cultura**. Laser Press Comunicação. Disponível em: http://www.viapolitica.com.br/cinema_view.php?id_cinema=302

história quando os estudantes debatem a autenticidade da afirmação de Lumière ter criado os noticiários e G. Mèlies as fantasmagorias. No filme, a personagem desenvolve a tese inversa. As verdadeiras notícias estariam com Mèlies quando Lumière seria o equivalente aos últimos impressionistas. E que as encenações de Mèlies – A Viagem a Lua, por exemplo – teriam um certo sabor brechtiano.



Colagem Luiz Rosenberg Filho
Fonte: Via Política

Essa discussão é aprofundada em **Le Gai Savoir** e nos leva a um problema concreto: o que é uma análise? O que é analisar uma colagem ou um filme-colagem ou ainda uma colagem-montagem das atrações? Analisar um filme como uma escritura visual histórica é exatamente analisar o quê? O que seria diferente nessa análise dos outros modelos ou tipos de análise? Do chamado cinema experimental utilizando-se de colagens, como em **A Chinesa** ou **A\$untina das Américas**, esses recursos visuais conduzem o espectador a quê? Uma resposta seria o prazer de aprender a pensar pelo cinema e, pensando cinematograficamente a história na escritura visual, descobrir que as imagens podem ser algemas, ou libertação mental, psíquica, espiritual e física.

Em **Le Gai Savoir**, Godard fala dos diversos tipos de filmes: filme imperialista, filme romântico, filme internacional, filme psicológico, filme guerrilheiro, azul-filme voador-versão inter-vermelho, filme engraçado, filme Bertolucci, filme Straub, filme Glauber Rocha. Essa enumeração é a mesma da colagem das atrações. E a

atração na concepção de Eisenstein, é todo elemento que leva ao espectador os fatores sensoriais ou psicológicos que influem na experiência.¹⁸ Os componentes, os ícones, as figuras, as frases, propagandas, objetos domésticos, imagens de cinema, fisionomias de políticos ou de celebridades da TV, do mundo esportivo e da ciência, servem para que ele construa em cada colagem um fotograma fílmico. Suas colagens podem ser vistas isoladamente, cada uma como um fotograma disposto como em uma película, na qual se percebe um filme em pequena tela de papel, onde não há som, mas onde tudo fala. Analisar a escritura das colagens de Luiz Rosemberg Filho é, portanto, também ouvi-las.

Sejam satíricas, eróticas, irônicas, com recorrência a olhos que sangram, filetes de tinta vermelha que correm como rios de sangue, Mao-Tse-Tung associado ao Pato Donald, a lua vazada pelo canhão de Mèlies, Fernando Collor numa lente, um palhaço tocando violino, a mulher sensual com um relógio no quadril, um rótulo da Coca-Cola com a frase – *é fast food* – dólares onde se lê *occupy* servindo de mordança para anônimos, um travesti colado na Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro, todas estas figuras, muitas vezes associadas, são colagens das atrações.

O filme-colagem na escritura visual de Luiz Rosemberg Filho discute o estatuto do conhecimento, da ciência na sociedade contemporânea. As colagens são como filmes em imagem fixas, uma a uma, profusão de imagens que conduzem a múltiplas interpretações. Projeções cinematográficas da história, de uma sociedade caótica que nos prendem pela sua fantasmagoria. As colagens se organizam como uma narrativa visual histórica, fazendo um mix anarco-construtivista de figuras clássicas do mundo pop de um mundo no qual a política triunfa como mentira e as imagens confirmam essa falsidade.

¹⁸ EISENSTEIN, S. M. A Montagem das Atrações. In: CARMO, Leonardo César do. **Cadernos de Cinema e Educação**, Goiânia, Secretaria do Estado da Educação, Vol. 3, p. 24-29, 2002.