



DRUMMOND E O CINEMA

org.

Pedro Rena
Roberto Said

MOSTRA E SEMINÁRIO

DRUMMOND E O CINEMA

7 a 17.novembro
.2024

cinehumbertomauro
palácio.das.artes

Catálogo organizado por

Pedro Rena
Roberto Said

SUMÁRIO

5 APRESENTAÇÃO

Pedro Rena e Roberto Said

ENSAIOS

8 Drummond e sua paixão pelo cinema

Humberto Werneck

11 Nada além

Eucanaã Ferraz

16 Carlito(s) Drummond & Chaplin

Pedro Rena e Roberto Said

29 Garbo ri e faz rir

Ana Lúcia Andrade

34 Atrás da montanha havia um povo

Pedro Veras

42	FILMES BRASILEIROS
55	FILMES ESTRANGEIROS
59	FILMES COM ACESSIBILIDADE
65	CRÉDITOS

APRESENTAÇÃO

Pedro Rena
Roberto Said

A mostra e seminário *Drummond e o cinema* explora as relações intrínsecas entre vida e obra do poeta Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) com o cinema, em suas múltiplas faces, ao longo do século XX, sem desconsiderar suas reverberações na contemporaneidade. Desde a juventude, quando perambulava pelas espaçosas ruas da planejada cidade de Belo Horizonte, no decênio de 1920, Drummond encontrou no cinema uma paixão que o acompanharia por toda a vida.

Do cinema mudo ao cinema autoral, do preto e branco ao technicolor, da era de ouro hollywoodiana aos blockbusters, passando pelo cinema soviético, pelo neorrealismo, pela nouvelle vague e pelo cinema novo, a História do cinema é também parte constitutiva da história do poeta itabirano, que moldou sua sensibilidade e calibrou seu olhar e sentimento de mundo com os planos e enquadramentos cinematográficos.

Vale lembrar que seu primeiro artigo crítico discutia um filme, *Diana, a caçadora* (1916), bem como a polêmica por ele provocada na nova e conservadora capital mineira. Além de comentários e resenhas críticas sobre a sétima arte, Drummond também escreveu, muitas vezes sob o disfarce dos pseudônimos, crônicas e poemas arrebatados sobre celebridades do cinema, que sobre ele exerceram enorme fascínio, como Charlie Chaplin, Joan Crawford, e Greta Garbo, sua “mulher-fábula”. Para além da dimensão estética e do encanto aurático com os astros das telas, o poeta se interessava igualmente pelo cinema como fenômeno cultural e industrial das sociedades de massas, tendo ele refletido sobre o imaginário fomentado por essa espécie de “religião laica” da vida moderna, sobre as novas formas de convívio e sociabilidade inscritas no cotidiano do homem comum, assim como sobre os problemas de produção e distribuição do cinema nacional. Cabe ainda mencionar o produtivo diálogo que Drummond estabelece com o cinema – arte por excelência do corte e da montagem – na construção de sua poética.

Atenta ao universo sensível criado pelo poeta cinéfilo, a mostra reúne, com o duplo desejo de celebração e provocação crítica, alguns filmes e atores admirados ou comentados por Drummond com outros inspirados ou sugeridos por sua obra poética. Para tanto, a mostra conta, em sua diversificada programação, com o auxílio luxuoso de comentadores da primeira linha da crítica literária, cinematográfica e cultural brasileira, em mesas de conversação com o público, disseminadas durante os dias de realização do evento. Portanto, seguindo a convocação de Drummond:

Visitemos as imagens no escuro.

ENSAIOS

DRUMMOND E SUA PAIXÃO PELO CINEMA

Humberto Werneck

Não seria preciso que eu estivesse mergulhado, já faz tempo, na leitura de velhos jornais e revistas, publicações às vezes quase centenárias, para me dar conta de que o cinema foi uma das paixões maiores de Carlos Drummond de Andrade. Escrito aos dezessete anos, seu primeiro texto na grande imprensa – se assim se pode chamar o *Jornal de Minas*, que circulou em Belo Horizonte entre 1918 e 1922 – foi sobre um filme americano, *Diana, a Caçadora*. Na outra ponta da vida, um de seus últimos poemas, incluído no livro póstumo *Farewell*, seria uma louvação àquela que, em seu panteão particular, ocupou o altar mais elevado, a atriz sueca Greta Garbo (1905-1990). Entre um texto e outro, ao longo de 67 anos, Carlos Drummond de Andrade escreveu profusamente, em prosa e verso, sobre a chamada sétima arte.

Pensando bem, nada mais natural do que o apego vitalício do escritor mineiro às imagens em movimento. Como lembra Márcio da Rocha Galdino num livrinho (apenas 80 páginas) há muito esgotado – é de 1991 – e bem merecedor de divulgação mais ampla, *O Cinéfilo Anarquista*, que acabo de reler, o cinema e esse espectador especial nasceram, cresceram e amadureceram juntos.

De fato: nascido em 1902, Carlos Drummond de Andrade chegou ao mundo poucos anos depois da revolucionária invenção dos irmãos Lumière, em 1895. Da meninice à juventude plena, ele viu uma curiosidade tecnológica virar indústria e, por fim, nos anos 1920, assumir-se também como arte.

Em sua Itabira natal, onde viveu até os dezesseis anos, o menino Carlito esteve entre os embasbacados frequentadores do primeiro “cinematógrafo” da cidade, aberto em 1911 pelo farmacêutico Eurico Camilo. Dirá mais tarde, já cinquentão: “Só quem assistiu à infância do cinema no Brasil pode avaliar o que era essa magia dominical das fitas francesas e italianas, sonho da semana inteira”.

Em Belo Horizonte, cenário da porção mais decisiva de sua mocidade, até mudar-se para o Rio de Janeiro, em 1934, ir ao

cinema era muito mais do que ver um filme – era, para muita gente, uma oportunidade de observação e convívio que a recatada família mineira não costumava facilitar. Para os moços e as moças, todos vestidos no capricho, era ocasião preciosa para furtivamente se observarem. Com enorme cautela, seja dito: revi por estes dias uma entrevista em que Drummond conta que as meninas não iam ao cinema sem a escolta de mãe ou pai, não raro os dois, para não falar na figura sempre alerta de algum irmão, cuja bengala, muito mais que adorno elegante, ali estava para fustigar rapazes inconvenientes.

Cinema, em Belo Horizonte, era algo tão importante que certa vez, tendo o proprietário do Odeon dobrado o preço dos ingressos, a moçada não teve dúvida em depredar a sala – e mais: dali saiu uma turba enfurecida, da qual Drummond fazia parte, para incendiar uns bondes, que, como o J. Pinto Fernandes do poema “Quadrilha”, não tinham entrado na história.

Em minha pesquisas drummondianas, tenho encontrado uma fartura de ilustrações da paixão do poeta pelo cinema. Entre elas, os bastidores da sua estreia na imprensa belo-horizontina, de que falei acima. Em 1920, a família Drummond de Andrade, recém-mudada de Itabira, morava num hotel na praça da estação ferroviária da capital. Ele mesmo irá contar, na sua última crônica, “Ciao”, publicada no Jornal do Brasil em 29 de setembro de 1984:

Há 64 anos, um adolescente fascinado por papel impresso notou que, no andar térreo do prédio onde morava, um placar exibia a cada manhã a primeira página de um jornal modestíssimo, porém jornal. Não teve dúvida. Entrou e ofereceu os seus serviços ao diretor, que era, sozinho, todo o pessoal da redação. O homem olhou-o, cético, e perguntou:

- Sobre o que pretende escrever?
- Sobre tudo. Cinema, literatura, vida urbana, moral, coisas deste mundo e de qualquer outro possível.

Interesses muitos e variados – e qual deles ocorreu primeiro ao aspirante a jornalista, antes mesmo da literatura?

Um pouco por sorte, consegui chegar a um exemplar do Jornal de Minas de 15 de abril de 1920, publicação da qual não há vestígios nem mesmo na rica hemeroteca da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Lá está, na primeira página, a matéria do frangote Carlos Drummond sobre Diana, a Caçadora, cuja exibição, no Cinema Pathé, causou frisson e candentes protestos na capital mineira.

Peço a você licença para voltar ao assunto na próxima ocasião, pois há detalhes saborosos dessa história, da qual, por ora, o parágrafo acima ficará sendo aperitivo – ou, como nas salas de cinema, um trailer...

NADA ALÉM

Eucanaã Ferraz*

Como observa Marlene de Castro Correia, dos poetas modernistas, ou ligados ao modernismo, Carlos Drummond de Andrade é aquele em cuja obra há o “maior número de alusões ao cinema”.¹

Em seu primeiro livro, *Alguma poesia* (1930), chama atenção o breve poema “Sabará”, no qual o cinema, marco definitivo da modernidade, “irrompe no texto com as conotações de descontinuidade, de movimentação rápida, de veloz substituição de imagens, de produção de choques e surpresas, em discurso acessível mas sugestivo da especificidade da narrativa filmográfica e sua técnica de montagem”.

O presente vem de mansinho
de repente dá um salto:
cartaz de cinema com fita americana.

Do mesmo livro, vale citar também a última estrofe de “Balada do amor através das idades”:

Hoje sou moço moderno,
remo, pulo, danço, boxo,
tenho dinheiro no banco.
Você é uma loura notável,
boxa, dança, pula, rema.
Seu pai é que não faz gosto.
Mas depois de mil peripécias,
eu, herói da Paramount,
te abraço, beijo e casamos.

* Este texto faz parte do caderno da mostra de filmes “Drummond homenageia Greta Garbo”, que aconteceu no Dia D, em 31/10/2012.

1. Correia, Marlene de Castro. *Poesia de dois Andrades (e outros temas)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010, p. 18.
2. Ibidem, p. 17.

Nos versos, aliam-se os lugares-comuns românticos e o humour, graças a uma “consciência do papel do cinema na construção de um novo imaginário e de novos padrões de comportamento e sensibilidade”.²

Diante do espetacular mural de “Nosso tempo”, de *A rosa do povo* (1945), podemos pensar em *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang. No filme, a cidade tanto dirige-se para o alto (seus prédios são cruzados por aviões) quanto baixa ao subterrâneo, resultando daí uma dimensão espacial alegórica das condições econômicas e sociais que representam: embaixo, os trabalhadores, os pobres, relegados à sombra; em cima, os patrões, a riqueza de um mundo excessivo e opressor. A metrópole criada por Fritz Lang, problemática, labiríntica, monumental, avassaladora, concentra todos os contrários, exatamente como a cidade de “Nosso tempo”.

Além de tema constante – explícito, subentendido ou incorporado à leitura por aqueles que conhecem o lado cinéfilo do poeta -, o cinema surge na obra drummondiana como um horizonte almejado pela própria forma. Ou seja, os versos não raro procuram o efeito cinematográfico. É o que se pode ver, por exemplo, no célebre “Poema de sete faces”, em que o poeta busca a velocidade e a simultaneidade próprias de cinema na sequência “pernas brancas pretas amarelas”.

Outro dado relevante é a paixão de Carlos Drummond de Andrade por dois grandes nomes da tela: Charlie Chaplin e Greta Garbo.

O primeiro aparece já em “O amor bate na aorta”, de *Brejo das Almas* (1932), numa imagem em que o célebre vagabundo é promessa de alegria capaz de fazer desaparecer as dores do amor: “Meu bem, não chores/ hoje tem filme de Carlito!”. E grandes homenagens ainda viriam em “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, de *A rosa do povo* (1945) e “A Carlito”, de *Lição de coisas* (1962).

Pode-se mesmo dizer, como o fez José Guilherme Merquior, que Carlito é “primo espiritual do gauche de Itabira”.³ Há cenas e gestos chaplinianos espalhados ao longo da poesia de Drummond. Cito mais uma vez Marlene de Castro Correia, que vê no poema “Sentimental”, de *Alguma poesia*, “uma inspiração – consciente ou inconsciente – em filmes de Chaplin”:

Ponho-me a escrever
teu nome com letras de macarrão.
No prato, a sopa esfria, cheia de escamas
e debruçados na mesa todos contemplam
esse romântico trabalho.

O emprego e a manipulação da sopa evocaria Carlito na medida em que este mantém com os objetos “uma relação marcada pelo desvio de sua função originária, socialmente codificada”,⁴ como na formidável dança dos pãezinhos de *Em busca do ouro* (*The Gold Rush*, 1925).

Vê-se que a relação com Greta Garbo era outra. Paixão cinematográfica também duradoura, a atriz esteve presente sobretudo em crônicas, uma delas ainda de 1930, quando Drummond usava, entre outros pseudônimos, o de Antônio Crispim, com o qual assinou “O fenômeno Greta Garbo”, texto publicado no Minas Gerais. A atriz, porém, seria exemplarmente celebrada em versos no livro-despedida *Farewell* (1996), em “Os 27 filmes de Greta Garbo”. No entanto, podemos “sentir” sua presença em outros momentos, como no extraordinário “O mito”, de A rosa do povo. Ali, o sujeito poético narra uma relação perturbadora e ambígua em torno de uma personagem – designada apenas “Fulana” -, que ele sequer conhece, mas em quem pensa e de quem fala obsessivamente. Em seu multifacetado retrato, ela emerge como uma espécie de mulher total, na qual se fundem registros românticos, traços da alta literatura, signos da sociedade de consumo e assim por diante. O conjunto, tão impreciso quanto arrasador, acaba por lhe conferir os dons da ubiquidade e da atemporalidade, característicos dos mitos:

Mas Fulana será gente?
Estará somente em ópera?
Será figura de livro?
Será bicho? Saberei?

4. Correia, Marlene de Castro.
Op. cit., p. 19.

Greta Garbo parece insinuar-se nos versos. Mas se o poeta não a teve em mente quando construiu seu poema, é certo que conhecia bem os mecanismos de criação e manutenção dos mitos, e a atriz encaixa-se perfeitamente no modelo que o poema de A rosa do povo põe em funcionamento. E em função mesmo de sua lucidez, o poeta podia ir além do reconhecimento do maquinismo ideológico produtor de mitos. Não por acaso, Fulana, ao final do poema, é humanizada, singularizada e tem seu nome substituído por “Amiga” num mundo “sem classe e imposto”.

Na crônica “O fenômeno Greta Garbo”, deparamo-nos com uma indeterminação muito próxima daquela do poema. A atriz é considerada, em primeiro lugar, como “feia”. E ainda:

Tem um corpo de tábua de passar roupa, depositado sobre dois pés enormes, nº 41 (dizem que Isadora Duncan não os possuía menores). Um rosto que não recomenda nem pelo brilho dos olhos nem pela correção do nariz nem pela exiguidade da boca. Criatura seca, pobre de curvas, rica de ângulos, e seguramente sem nenhum desses predicados que caracterizam e dão preço às nossas belezas de trópico. Beleza, talvez, para os esquimós, si o belo para o esquimó não fosse uma autêntica esquimó, e não uma cavalheira comprida e trágica, mórbida, antipática e artificial (...).⁵

O cronista, a seguir, afirma, no entanto, que não perde um filme da sueca, concluindo que, como todos, tem a sua “máquina sentimental” desarranjada por ela.

A partir daí, a indecisão desaparece. Ainda que decididamente desconfiado dos signos produzidos em série pela indústria cultural, Drummond manteve Greta Garbo resguardada da ironia de seus versos. Foi uma exceção. De certo modo, a atriz talvez lhe parecesse singular e humana apesar da máscara, ou exatamente por ela, como se o rosto guardasse, quanto mais se expunha, a mulher e não a máscara. Extrapolava a mera produção? Projetava para além da tela uma verdade e um mistério que eram uma mesma coisa e ela mesma? Por fim, a atriz-mito acabou por assumir um certo gauchismo quando se retirou da vida pública, fugindo dos olhos de todos, passando a viver “de capote comprido, chapelão e óculos escuros”. O poeta não poderia deixar de admirar tal gesto, que lhe parecera confirmar o caráter singular, humano, daquela mulher que nunca deixara de ser, à luz da admiração, muito mais que subjetividade inventada para o entretenimento:

Greta Garbo é muito mais do que Greta Garbo, e nada tem a ver com o mito publicitário, que de resto ela abominava, e de que soube se despedir com o mais severo pudor, passando a ser a mulher feia, de capote comprido, chapelão e óculos escuros, errante pelas ruas de Nova York, indiferente ao que digam ou pensem das ruínas de sua glória.⁶

Numa revisão última e de total limpidez, o mito se desfaz em favor de sua humanização definitiva. Tudo acontece como se a atriz deixasse de ser “Fulana” para se tornar “Amiga”. É o fim do

mito – ou a compreensão de que ele nunca existira – a que assistimos em “Os 27 filmes de Greta Garbo”:

Como posso acreditar em Greta Garbo
nas peles que elegeu
sem nunca se oferecer de todo para mim,
para ninguém?
Enganou-me todo o tempo. Não era mito
como eu pedia.

O poeta chegou a inventar uma visita da atriz a Belo Horizonte; confessou, a seguir, sua “mentira”. E, assim, pelas crônicas e poemas, nós, leitores, fomos acompanhando, mesmo que fragmentariamente, os matizes de um enredo no qual o poeta se manteve como cinéfilo pelo menos na permanente admiração por sua musa absoluta.

REFERÊNCIAS

Correia, Marlene de Castro. *Poesia de dois Andrades (e outros temas)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010

CARLITO(S) DRUMMOND & CHAPLIN

Pedro Rena*
Roberto Said**

* Este texto foi apresentado no evento *II Seminário de História e Literatura: A consciência da Ficção*, do grupo de pesquisa Hi-Fi (Historicidade e Ficção), do qual Roberto Said e Pedro Rena fazem parte.

** Este texto faz parte da tese de doutorado em andamento de Pedro Rena, orientada por Roberto Said, com apoio financeiro da Capes, a quem agradecemos.

1. Alcides, Sérgio. Verbete “Gauche”. In: *Dicionário Drummond*. Org. Ferraz, Eucanaã; Consentino, Bruno. 2023.

Carlos Drummond de Andrade tinha na infância o apelido de Carlito. Carlito era como o poeta Carlos nomeava o personagem Carlitos de Charles Chaplin. Embora Drummond enfatize que Carlito é um personagem múltiplo, ele o nomeia sem o “s” no final, pois, apesar de vários, Carlito é um só: “Unidade/ estranha é a tua, em um mundo assim pulverizado”.

Haveria, entre eles, uma forma análoga de se pensar o estatuto da arte e do cinema na década que precedeu a Segunda Guerra Mundial, para além de uma identificação *gauche* entre a persona poética e o personagem cinematográfico, já notada na melhor fortuna crítica de Drummond?

Essa identificação está relacionada à inadaptação social de ambos: Carlos e Carlito. No *Dicionário Drummond*, Sérgio Alcides destrincha os múltiplos significados da palavra *gauche* na obra do poeta itabirano, finalizando seu verbete com uma citação de Drummond: “Que milagre é o homem?/ Que sonho, que sombra?/ Mas existe o homem?”. Alcides defronta tal mistério recorrendo justamente a Chaplin: para o poeta, Carlitos é o “homem do povo”, sendo também “outro ‘Carlos’ desmazelado, especialista em desastres, *gauche*”.¹

É notável que a sensibilidade de Drummond tenha sido formada a partir de sua experiência como espectador de cinema na moderna cidade de Belo Horizonte nos anos 1920. Quando Drummond entrava na maioridade, Chaplin já era um cineasta mundialmente reconhecido, desde que fez seus primeiros filmes na produtora Keystone em 1914. A estreia de Drummond na imprensa belo-horizontina em 1920 aconteceu precisamente com a publicação de uma crônica cinematográfica. Ao longo de sua formação como escritor, portanto, enquanto o jovem poeta ainda assinava textos com pseudônimos – entre eles, o de Camundongo Mickey – foi decisivo o impacto do cinema em seu sentimento do mundo. Praticando a crítica cinematográfica em forma de crônica, Drummond ao mesmo tempo em que formava sua sensibilidade, formava

também o gosto do público leitor. O poeta, que fez pouquíssimas viagens ao longo da vida, encontrava na projeção de imagens em movimento sua forma de viajar pelo mundo.

2. A tese de doutorado “O poeta e a revolução: Drummond e o comunismo internacional (1930-1940)”, de Marcelo Bortoloti, mapeia de forma sistemática a relação de Drummond com a política ao longo da Guerra Espanhola (1936-1939) e da Segunda Guerra (1939-1945), em que os artistas e intelectuais sentiram a necessidade de se posicionar diante do fascismo e do comunismo.

Consciência histórica e ficcional

Em meados da década de 1930, a obra de Drummond, como a de Chaplin, tomou posição diante dos acontecimentos políticos ao redor da ascensão do fascismo e da resistência comunista. Nos anos 1940, os dois artistas ficcionalizaram, poética e cinematograficamente, a história da Segunda Guerra, ambos engajados na luta anti-nazifascista.² Neste período, Drummond escreveu, por exemplo, a “Carta a Stalingrado”, celebrando a vitória dos soviéticos contra os alemães, e Chaplin enfrentou Adolf Hitler no filme *O grande ditador*, (1940). A ficção tornou-se uma arma política e ideológica com a qual o poeta e o cineasta tomaram partido na história.

Se a arte ficcionalizou a história, Hitler já havia transformado o ficcional em histórico, ao roubar o bigode do personagem Carlito, usurpando a popularidade do artista para construir sua persona política. Um elemento de caracterização do personagem fictício que alcançou, nas palavras de Drummond, uma “imagem universal”, foi confiscado pelo ditador para sua projeção histórica e imagética. Isso demonstra como o ditador vislumbrava o poder da ficção e do cinema, instrumentalizando-os para realizar suas manobras políticas. Para tanto, valeu-se do pastiche do bigode de Chaplin, que era, a esta altura história, o artista mais célebre no mundo.

A última aparição de Carlito (ou do barbeiro judeu, que trazia consigo a memória de Carlito) se deu no filme *O grande ditador*. Em 1944, Ao receber a notícia de que Chaplin abandonaria o personagem, Drummond escreveu a crônica “Defesa de Carlito”, dizendo que Chaplin foi plagiado

por um pintor sinistro, que soltava gritos histéricos e acabou embrulhado numa história de dominação do mundo. Por sinal que Carlito percebeu isto, e por sua vez imitou o pintor, numa interpretação maravilhosa que era

como a luta de uma personagem autêntica contra a sua contrafação tendenciosa.³

3. Nos referimos à crônica “Defesa de Carlito”, publicada em 1944 por Carlos Drummond de Andrade, reproduzida na tese de Marcos Alconchel (2023), que realiza uma minuciosa análise do poema “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” em sua tese de doutorado.

Paradoxalmente, o personagem ficcional, neste caso, é mais autêntico do que o personagem histórico. Chaplin anunciou a morte de Carlito quando se preparava para encenar o personagem Verdoux, um típico Barba Azul – que, por sinal, era também um dos pseudônimos de Drummond. O filme se passa no final dos anos 1920 e conta a história de um bancário que ficou desempregado após a Crise de 1929. Para sustentar sua pobre família, ele assassinava mulheres ricas e roubava-lhes a fortuna. Após a derrota do nazismo na Guerra, Chaplin filmou o enredo sugerido por Orson Welles, usando, desta vez, imagens documentais de Hitler e Mussolini, traçando assim uma genealogia que esboça uma linha de continuidade entre a crise econômica e o extermínio em massa. Depois que os ditadores morreram, suas imagens ressurgiam fantasmaticamente, apresentando uma explicação histórica, em que a fabulação ficcional se vinculava à crueldade do real.

Drummond conclamou para que Chaplin não liquidasse Carlito, “o personagem de que porventura se tenha enjoado, mas que pertence ao nosso tempo e faz parte da nossa vida”. A morte de Carlito, no entanto, coincide com a catástrofe causada pelo conflito mundial. No mundo do pós-Guerra, não havia mais lugar para a magia de Carlito. André Bazin reconhece o “Martírio de Carlitos” e afirma que Verdoux não só sucedeu, como é o próprio *avesso* de Carlito: “O segredo de Verdoux é a metamorfose de Carlitos ao avesso”. Segundo o crítico francês, Carlito, “Verdoux e Charles Chaplin são uma única pessoa”.

Em *Tempos modernos* (1936), Chaplin fez uma crítica do capitalismo industrial. Uma década depois, com *Monsieur Verdoux* (1947), o alvo foi o capitalismo financeiro. Nessa metamorfose do operário em ditador, depois em assassino em série, Chaplin parece mostrar um mal-estar dentro da história do cinema da primeira metade do século, sendo que essa forma de arte foi mesmo tempo emancipatória, capaz de figurar o povo, mas também serviu ao fascismo para a manipulação das massas.

Essa ambiguidade está presente em *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, que é uma obra ao qual *Tempos modernos* (1936), de Chaplin, faz referências. *Metrópolis* mostra, ao mesmo tempo, a exploração capitalista e a mistificação das massas. O filme realizou uma crítica social mas também inspirou Hitler que, identificando-se com o herói, convidou Fritz Lang e sua esposa e roteirista do filme, Thea von Harbou, para serem os cineastas oficiais do nazismo. Após uma cisão, Lang declinou o convite e fugiu para a França, enquanto Harbou passou a integrar a equipe cinematográfica do regime totalitário.

Com olhar retrospectivo, podemos dizer que a ficção inspirou um movimento histórico que manipulou, por sua vez, o imaginário estético e político das massas. Segundo Mark Cousins “Adolf Hitler gostava de *Metrópolis*”, e “sua cenografia épica agradou a seu arquiteto, Albert Speer.” Eucanaã Ferraz faz uma aproximação deste filme ao poema “Nosso tempo”, de Drummond, que, ao lado do poema “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, é considerado o texto mais anti-capitalista de *A rosa do povo* (1945): “A metrópole criada por Fritz Lang, problemática, labiríntica, monumental, avassaladora, concentra todos os contrários, exatamente como a cidade de ‘Nosso tempo’”. Drummond finaliza o painel da metrópole moderna neste poema da seguinte forma:

O poeta
Declina de toda responsabilidade
Na marcha do mundo capitalista
E com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas
Prometa ajudar
A destruí-lo
Como uma pedreira, uma floresta
Um verme

O ano da estreia de *Metrópolis* é o mesmo do surgimento do cinema falado. Carlito fenece gradualmente com a ascensão do cinema sonoro, que se estabeleceu hegemonicamente na década de 1930. Chaplin julgava que se o seu personagem começasse a falar, ele perderia sua universalidade. Na época do cinema mudo, Carlito era capaz de “falar” através dos gestos, “a chinês, a maranhense,/ a russo, a negro” sendo “um só, de todos,/ sem palavra, sem filtro”,

como escreve Drummond. Fazendo coro ao poeta mineiro, Mário de Andrade escreveu em 1942 que “Carlito é a humanidade, somos nós todos”. Se Carlito desapareceu depois da Segunda Guerra, talvez um pouco humanidade tenha desaparecido com ele.

A década de 1930 foi também a era de ouro do rádio, veículo de comunicação de massa em que Hitler pronunciava seus discursos. O cinema começou a falar no mesmo momento em que o ditador se comunicava com as massas através das tecnologias de transmissão de mensagens para grandes públicos, como o rádio, o alto-falante e o cinema. Essas técnicas foram instrumentalizadas de forma dogmática com o objetivo de manobrar as massas por parte do regime totalitário. Chaplin pressentiu que não havia mais lugar no mundo para seu personagem, que era repleto de encanto, fantasia e sentimentalismo.

Na primeira e última vez que Chaplin fala através de Carlito é no discurso final do filme *O grande ditador*. O personagem recuperou seu bigode roubado pelo seu duplo autoritário para dirigir ao mundo um discurso humanista contra o totalitarismo. A admiração de Drummond por Chaplin era tamanha que ele guardava consigo uma versão impressa desse discurso. Em um relato de Fernando Jorge, Drummond disse ao jornalista que admirava tanto *O grande ditador* que guardou “um trecho do discurso de Carlitos”, que ele lê ao amigo: “não vos entregueis aos inimigos do homem, homem máquinas, com cérebros de máquinas e coração de máquinas. Vós não sois máquinas! Vós sois homens! Tendes amor à humanidade em vossos corações”. Depois de escutar, fascinado, Fernando Jorge disse a Drummond: “você leu tão bem que me deu impressão de ser o próprio Carlitos”.

Nos filmes mais engajados de Chaplin contra o mundo capitalista e contra nazifascismo, neste período entre 1936 e 1940, em que críticos notam que o cineasta assumia uma postura ideológica e uma consciência histórica, Drummond disse que enxergou em *Tempos modernos*, uma “eficiente sátira contra o regime capitalista” e seu “trabalho mecânico, brutal, desumano”. Em *O grande ditador*, o poeta notou “uma premonição, uma crítica aniquiladora contra os regimes de arbítrio, de natureza nazifascista”. De fato, com a sua consciência histórica, que era também consciência ficcional,

Chaplin encenou, na vanguarda do cinema industrial, a experiência do totalitarismo alemão. O filme começou a ser realizado em 1937 com financiamento do próprio cineasta, contra a vontade do Estado americano, que só entraria na Guerra em 1942. Chaplin adiantou-se à catástrofe que estava por vir.

Mário de Andrade assistiu a *O grande ditador* em 1942 e afirmou que se tratava de “uma das obras mais ‘estéticas’ que o cinema já produziu”, reconhecendo que o filme de Chaplin era uma “obra grandiosíssima”. Mário demonstra como o filme não era um mero reflexo da História ressaltando o caráter “estético” do filme, no que diz respeito à sua elaboração ficcional. Todos os recursos do cinema sonoro foram utilizados para Chaplin cantar, nas palavras de Mário, o “triunfo da verdade. Da ‘sua’ verdade”, fazendo referência ao filme nazista de Leni Riefenstahl. A história e a ficção viram-se perspectivadas entre a verdade do discurso dogmático de Hitler e o canto de liberdade de Chaplin. Se Hitler instrumentalizou o cinema para proferir “a” verdade, Chaplin retrucou com força máxima exprimindo a “sua” verdade, sendo um porta-voz anti-nazifascista.

O crítico modernista se pergunta se Chaplin “consegue de fato apontar um futuro, ou revela antes o espírito fim de século de decadência?...”. Mário afirma que “Chaplin ainda é um homem do passado, e estourou com um discurso que tem todas as aparências de uma apologia. Do futuro? Absolutamente não: do passado.”. Para o escritor, o significado político de *O grande ditador*

ainda é o riso, ainda é a gargalhada, ainda é o passado, porque [...] ‘os que realmente apontam o futuro não sabem rir’ [...] nós nos satisfazemos em rir. Quando nosso dever é destruir. Destruir Hitler, destruir o nazismo, destruir todos esses totalitarismos que preferem o individualismo da máquina estatal a isso que somos todos – Carlitos em busca de uma distribuição mais humana das desgraças e felicidades do mundo.

André Bazin também comenta a força de destruição contida no acerto de contas de Chaplin com Hitler: “ao obrigar o bigode de Hitler a reintegrar o mito de Carlitos, Chaplin destruía o ditador”.

Segundo Mário, no fim do filme já estava anunciado o martírio de Carlito: “no discurso final, por que Charles Chaplin abandona a personalidade de Carlito, para nos surgir pastoralmente na personalidade de Charles Chaplin? Não será isso uma vaidade oitocentista? Uma saudade do século das luzes que acreditou demais em si mesmo?...” Antes de ficcionalizar Hitler, Chaplin tinha o projeto de encenar outro personagem histórico: Napoleão Bonaparte. No filme *O grande ditador*, o nome parodiado de Mussolini é, por sinal, Napoloni. Paulo Emílio Salles Gomes sustenta que o cineasta britânico era um romântico:

Basta lembrar ter sido Chaplin um dos poucos herdeiros autênticos da paixão do século [XIX] por Napoleão Bonaparte. As notícias veiculadas durante dez anos sobre as suas intenções de encarnar na tela o Imperador não eram fortuitas e correspondiam à fascinação que o personagem histórico exercia sobre sua imaginação. [...] Esse entusiasmo só feneceu quando Hitler chegou ao poder. A lembrança do modelo antigo foi pouco a pouco substituída pela ambição de ser, pela sátira e pregação, o anti-Hitler.

Nas suas *História(s) do cinema*, Jean-Luc Godard sustenta que o cinema é uma “coisa do século XIX/ mas que foi resolvida/ no século XX”: “porque veja o que aconteceu no alvorecer do século XX a técnica resolveu reproduzir a vida então inventaram a fotografia e o cinema.” Yasmin Bidim sugere que, para o cineasta franco-suíço, “o real pode ser uma ficção tanto como a ficção pode ser real”. A série, portanto, ficcionaliza a história e, no mesmo gesto, historiciza a ficção. Não por acaso a imagem de Chaplin é recorrente no documentário. Em um desses momentos o rosto de Carlito proferindo o anti-discurso é montado de forma acelerada alternando-se com a imagem de Hitler. Se Hitler se valeu da estética para construir sua propaganda política, o gesto de Chaplin enfrentou o ditador neste mesmo campo: o da imagem e do imaginário. Nas palavras de Mateus Araújo, o embate entre Chaplin e Hitler é de um “duelo imaginário”.⁴ A ficção chapliniana se implica assim, não só com o real, como também, e principalmente, com o imaginário.

4. Este é um argumento do professor Mateus Araújo exposto no curso *Teorias do audiovisual*, ministrado de forma remota na USP em 2021.

A expressão “sentimento do mundo” de Drummond poderia ser aplicada ao cinema de Chaplin dos anos 1940. Ambos se consideravam cidadãos do mundo. Acompanhando a cinematografia de Chaplin, Drummond fazia um procedimento análogo em sua poesia. Se seus primeiros poemas são mais sintéticos, individualistas e irônicos – Marlene de Castro Correia diz que Drummond tinha em *Alguma poesia* (1930) inspiração consciente ou inconsciente nos filmes de Carlito –, no livro *Sentimento do mundo* (1940), o lirismo se expande, o tom se agrava, a poesia recobre-se, assim como em Chaplin, de historicidade e discursividade (em casos específico). Alcides Villaça nota que o livro de 1940 é composto por “versos mais longos”, “poemas mais desenvolvidos, “períodos mais extensos”.

Desde *Luzes da cidade* (1931), um filme silencioso de Chaplin realizado quando o cinema sonoro já havia se consolidado, o discurso político-partidário aparece como significante esvaziado de sentido por parte de governantes. Enquanto eles inauguram uma estátua de “paz e prosperidade”, em plena Depressão econômica, a voz é transformada em ruído desprovido de significado. Quando o pano da estátua é retirado, vemos o Vagabundo Carlito dormindo nela, dando a ver que o monumento abriga sua contradição. O discurso proclama a prosperidade enquanto a pobreza e a desigualdade fazem-se ver no mesmo enquadramento. Chaplin coloca em cena o realismo defendido por André Bazin, segundo o qual a mise-en-scène dá a ver a ambiguidade do real, pois, no mesmo plano, os políticos dizem “a” verdade, e o personagem mostra a sua negação. Quando Carlito está no centro do acontecimento histórico e político, seu corpo instaura a desordem. Comentando esta cena no poema “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, Drummond escreve: “Bem sei que o discurso, acalanto burguês, não te envaidece,/ e costumas dormir enquanto os veementes inauguram estátua”.

Na referida crônica de Drummond de 1944, intitulada “Defesa de Carlito”, há uma nota sobre o riso diante de situações históricas graves, porque Carlito conseguiu “vencer Bergson, desmentindo a teoria de que o cômico, para produzir todo o seu efeito, exige uma espécie de anestesia momentânea do coração, dirigindo-se à

inteligência pura – sua comédia é puro e transbordante coração”. No final da década de 1920, em texto dedicado ao filme *O circo*, Walter Benjamin notou que “em seus filmes, Chaplin se dirigiu ao afeto ao mesmo tempo mais internacional e mais revolucionário das massas, o riso”. Dirigindo-se à massa, Chaplin apresenta-se como o homem do povo, capaz de liderar provisoriamente uma multidão de trabalhadores, no filme *Tempos modernos*. Chaplin se vale da indústria cinematográfica para atingir um vasto número de espectadores que se identificam com a figura do proletário e do pobre, como encenado em diversos filmes. Em um texto breve de Glauber Rocha dedicado a Chaplin, há duas citações do poema de Drummond. Para o cineasta baiano, Carlito iluminou “o século XX porque nele o Povo se [fez] Imagem.”

Homem do povo

O cinema de Chaplin e a poesia de Drummond têm um traço político análogo, que é a mirada do “homem comum”. No canto que o poeta dirige ao cineasta, ele sustenta que sua saudação é “a de homens comuns, numa cidade comum”. Silviano Santiago afirma que Drummond ressalta “a intensidade e a importância da experiência do homem comum na construção de um mundo mais justo e mais digno”. João Dumans, por sua vez, afirma que em Chaplin a atenção estética está voltada às “questões humanas e sociais, aliadas ao humor e a uma capacidade de síntese espantosa para expressá-las” sendo ele um “poeta da vida do homem comum”, em que, “a necessidade de solidariedade entre os homens” se faz presente “contra todo tipo de opressão e de exploração social”.

Em sua palestra na Mostra *Drummond e o cinema*, Eucanaã Ferraz disse que a grande questão de Chaplin é a também a grande questão de Drummond: a “vontade de aderir, de estar ao lado, de pôr-se ao lado”: o “desejo de adesão ao outro sem voz que a máquina da economia, da luta de classes, não dá chance.”

Para José Miguel Wisnik, a poesia de Drummond nos anos 1940 é empenhada em contribuir para a criação da instância do Povo. O crítico faz uma distinção entre os três tipos de coletividades

que se apresentam na cidade moderna no século XX: *multidão*, *massa* e *povo*. A multidão é a explosão das diferenças que a metrópole promove. Já a massa é coletividade arregimentada, manobrada por projetos ideológicos ou uniformizada pelo consumo. O povo, por sua vez, é a multidão organizada mas não homogeneizada por um padrão ideológico ou consumista: uma coletividade, portanto, que detém uma voz. Na sua aposta político-utópica dos anos 1940, Drummond encontra na figura de Carlito justamente o *homem do povo*, que encerra com chave de ouro seu livro *A rosa do povo*. Wisnik diz também que este livro se encontra entre duas importantes máquinas da poesia drummondiana: a “Grande Máquina” capitalista, do poema “Elegia 1938”, e “A máquina do mundo”, de 1949. Entre essas duas máquinas está justamente Carlito, que literalmente entra dentro da máquina, sabotando seu funcionamento e criticando toda a lógica mecanicista da sociedade capitalista. Carlito encena com humor uma complexa discussão teórica que atravessa a filosofia do século XX: a maquinação do mundo.

Com isso, Chaplin alcançou o que Marlene de Castro Correia sugere que Drummond também atingiu: “uma dicção que concilie alto teor poético e força comunicativa” uma arte que seja reflexiva mantendo a “acessibilidade, a universalidade e o poder de comunicação”.

Sentimento e intelecto

Tanto Drummond como Chaplin fazem arte com forte apelo ao sentimento e à emoção. O poeta, no entanto, não é romântico e sentimentalista como o cineasta. Comentando sobre a elaboração do seu poema “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, Drummond diz o seguinte: “não costumo escrever sem emoção. Podem achar que a minha poesia é demasiado fácil, demasiado assim, lacrimogênea; eu produzo emoção, eu quero comover, mas a realidade é que não sei fazer poesia pensada, não tenho capacidade para isso”. O predomínio do sentimento sobre o intelecto é também um traço da poética de Chaplin, nas palavras do próprio: “A intelectualização [...] pouco tem a ver com a representação e

quem se prende a isso pode cair na aridez dogmática. A maneira mais simples de abordar um assunto é sempre a melhor.”

Na sua autobiografia, Chaplin se pergunta: “de que ponto de vista devia um autor escrever”: “do intelectual ou do emocional? Creio que, antes de tudo, do ponto de vista do sentimento, que interessa mais [na arte] do que as especulações de ordem intelectual.” Para Chaplin, o artista precisa “falar às emoções. Naturalmente o intelecto também participa, mas secundariamente.” Fazer arte “requer empatia, um sentimento que penetra nas coisas: alguém deve ser capaz de sentir-se um leão ou uma águia, ou também de aprender a alma de um personagem instintivamente a ponto de saber, em qualquer circunstância, quais seriam as suas reações.”

Ele prossegue: “O que a representação requer não é senão sentimento. [...] Afinal, representar é fingir ser outra pessoa.” A ficção foi a fonte para a perversão da figuração de Carlito por Hitler. Carlito, por fim, fingiu ser Hitler e entoou um discurso democrático, liberal, humanista e antinazista, repleto de *páthos* e sentimentalismo para enfrentar *O grande ditador*, emocionando os personagens que escutam o discurso pelo rádio, assim como o público. Quando Drummond se exalta para celebrar a vitória de Stalingrado, ele o faz com o intelecto (“Penso na vitória das cidades”), mas principalmente com o sentimento, que acaba por humanizar a cidade (“sinto-te como uma criatura humana, e que és tu, Stalingrado, senão isto?”).

Em contraste com o tom menor de Chaplin que Drummond admirava, o tom grandioso de Griffith e Eisenstein o incomodava. Drummond escreve que *Intolerância* (1916), de D. W. Griffith, é “grandioso demais para a minúscula/ visão minha da História”. Anotando suas impressões sobre o filme, *Ivã, o Terrível* (1947), de Eisenstein, Drummond escreveu que “não voltaríamos ao cinema se todos os filmes fossem assim grandiosos”. Para José Maria Cançado, um pouco do olhar do poeta, “da sua imagem do humano, do seu sentimento do mundo, foi colhido na poeira luminosa da projeção de um certo tipo de cinema”. Não o “estilo portentoso, mega, pretensamente total” de Griffith e de Eisenstein, pois Drummond “já tinha escolhido, naquele momento [nos anos 1920] um personagem cuja trajetória ele acompanharia durante quase todo

o século e se tornaria a figura mais comoventemente mitológica do nosso tempo: o Carlitos, de Charlie Chaplin.”

REFERÊNCIAS

- ALCONCHEL, Marcos. *Coro dos anônimos e dos oprimidos: considerações sobre A rosa do povo*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). DLCV – USP, São Paulo, 2023.
- ANDRADE, Mário. *No cinema*. Organização de Paulo José da Silva Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- ARAÚJO, Mateus. Rir do século: notas sobre o itinerário de Chaplin. In: *Chaplin: retrospectiva integral*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2012.
- BAZIN, André. *Charlie Chaplin*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- BIDIM, Yasmin. “O rastro dos deuses que se foram”: História(s) do cinema, de Jean-Luc Godard. Rio de Janeiro: Revista Alea, 2025.
- BORTOLOTTI, Marco Marcelo. *O poeta e a revolução: Drummond e o comunismo internacional (anos 1930 e 1940)*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, UFRJ, 2017.
- CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu*. São Paulo: Scritta, 1993.
- CASTRO CORREIA, Marlene de. *Drummond: jogo e confissão*. Rio de Janeiro: IMS, 2015.
- CHAPLIN, Charles. *Minha vida*. Trad. Rachel de Queiroz; Raimundo Magalhaes Junior; Genolino Amado. São Paulo: José Olympio, 2015.
- COUSINS, Mark. *História do cinema*. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Carlos Drummond de Andrade: Nova reunião – 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- GODARD, Jean-Luc. *Histórias do Cinema*. Trad. de Zéfere. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

MATA MACHADO, Tiago. Chaplin conta o cinema falado. In: *Chaplin: retrospectiva integral*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2012.

RIBEIRO, Larissa Pinha Alves. *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. Chaplin e a mise-en-scène. In: *Chaplin: retrospectiva integral*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2012.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. Singularidades chaplinianas. In: *O cinema no século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VILLAÇA, Alcides. Um certo sentimento do mundo. São Paulo: Revista Teresa, 2020.

GARBO RI E FAZ RIR

Ana Lúcia Andrade

Em uma crônica publicada em 1948, no *Correio da Manhã*, Carlos Drummond de Andrade fantasiou uma visita de Greta Garbo a Belo Horizonte, descrevendo a atriz como:

“um vulto feminino estranho e seco, pisando duro em sapatos de salto baixo. Mal franziu os lábios para cumprimentar o meu amigo, olhou-me como a um carregador, e disse-nos: *I want to be alone*”.¹

Como admirador de Garbo – a quem chamava de “Rainha de todos nós”; “Miss mistério”² –, cuja carreira acompanhara desde os primeiros filmes mudos em Hollywood, Drummond parece descrever a personagem da diva nórdica em *Ninotchka* (EUA, 1939), de Ernst Lubitsch.

Em sua aparição de estrela – surgindo após 20 minutos de filme –, a personagem-título desembarca diretamente de Moscou na estação de Paris, onde três comissários russos esperam receber um homem e são surpreendidos com a chegada de uma mulher sargento. O camarada Iranoff (Sig Ruman) comenta: “Mas que encantadora ideia de Moscou, enviar uma camarada mulher”; ao que Kopalski (Alexander Granach) acrescenta: “Se soubéssemos, teríamos trazido flores”. E Ninotchka retruca: “Não me subestime por minha condição feminina. Não vamos perder tempo”. Sua personalidade é ainda evidenciada quando um carregador aproxima-se para pegar sua bagagem e ela, de forma ríspida, pergunta-lhe: “Por que você deveria carregar as malas dos outros?”; ao que o homem responde: “Bem, é o meu trabalho, madame”; Ninotchka retruca: “Não é nenhum trabalho... é injustiça social”; e o carregador sentencia: “Isso depende da gorjeta”.

Nesta cena, através do diálogo mordaz típico de Billy Wilder – que assina o roteiro juntamente com seu parceiro Charles Brackett e Walter Reisch –, a protagonista é apresentada ao espectador com sua maneira seca de falar e sua postura rígida, revelando uma mulher dura, inflexível em seus princípios socialistas: tal qual a descrição do poeta ao imaginar a estrela chegando à capital mineira.

1. *apud* Galdino, 1991, p. 60.

2. *apud* Galdino, 1991, p. 59-62.

Em seu texto “A personagem cinematográfica”, o crítico Paulo Emílio Salles Gomes aborda a questão do mito que grandes astros e estrelas da chamada “era de ouro” de Hollywood representavam junto ao público:

[...] podemos admitir que no teatro o ator passa e a personagem permanece, ao passo que no cinema sucede exatamente o inverso. Nas sucessivas encarnações através de inúmeros atôres, permanece a personagem de Hamlet, enquanto no cinema quem permanece através das diversas personagens que interpreta é Greta Garbo. [...] O que persiste não é propriamente o ator ou a atriz, mas essa personagem de ficção cujas raízes sociológicas são muito mais poderosas do que a pura emanção dramática. Na auréola mítica de Greta Garbo, tem singular relêvo o seu aspecto de mulher difícil, inacessível. Não há filme de Greta Garbo em que a personagem por ela interpretada não se torne finalmente acessível à posse, e em muitos dêles ela representou o papel de mulher fácil; mas nenhuma dessas evidências dramáticas perturbou um só instante a sua inacessibilidade mítica.³

A publicidade do filme *Ninotchka*, à época de seu lançamento, contraditoriamente ao fato de a atriz sempre incorporar heroínas românticas em dramas, anunciava: “Garbo ri!” – uma alusão à cena na qual ela gargalha da queda de seu pretendente, o conde Léon (interpretado com elegância por Melvyn Douglas), em um restaurante. Em um raro papel cômico em sua carreira, sua imagem de mulher fria e difícil que se torna acessível, enfatizada por sua postura implacável e aparência física de mulher glacial é até oportuna à construção da personagem na trama inusitada – “uma vez que *Ninotchka* seria uma mulher que, ao encontrar o amor em Paris, começa a degelar em plena primavera”⁴.

Depois de consagrar-se como um dos maiores diretores da Alemanha, ainda no cinema mudo, Ernst Lubitsch (1892-1947) fez uma brilhante carreira em Hollywood onde aprimorou seu estilo inimitável, estabelecendo estratégias narrativas para o cinema sonoro que se anunciava ao final da década de 1920, com ações dialógicas de duplo sentido, em inebriantes gags. A carreira bem sucedida na “Meca do Cinema” também se deve à sua atenção ao grande público, procurando encantá-lo sem subestimá-lo, evitando “elitizar” sua narrativa sutil e sofisticada.

3. in Candido *et al*, 1976, p. 114, 115.

4. Drummond de Andrade, 2024, p. 103.

O mestre alemão acabou influenciando toda uma geração de diretores da chamada Era de Ouro de Hollywood, como Rouben Mamoulian, Joseph L. Mankiewicz e, certamente, Billy Wilder –, que também escreveu para ele, juntamente com Brackett, *A Oitava Esposa do Barba Azul* (*Bluebeard's Eighth Wife*, EUA, 1938). Legítimo sucessor de Lubitsch, Wilder soube incorporar a herança do equilíbrio entre ação visual e dialógica, colaborando para aguçar a ilusão de participação, deixando para a imaginação do espectador o que era apenas sugerido na trama. Mestre na criação de diálogos afiados e memoráveis, Wilder (apud Ciment, 1988, p. 63) afirmava que: “Lubitsch nunca foi, no sentido geral do termo, um roteirista, mas foi o melhor roteirista que jamais conheci. Inventava muitas coisas e escrevia melhor que todos nós que éramos creditados. Assistir a seu gênio em ação era para mim uma grande honra e um grande aprendizado”.

Wilder e seus colaboradores refletiram muito sobre como evidenciar a crucial transformação de Ninotchka, seduzida por Léon e pelo capitalismo, finalmente desabrochando: o instante em que o gelo da ideologia começaria a derreter. Segundo o roteirista, Lubitsch encontrou a solução através de um simples adereço: um chapéu, utilizado como elemento reiterado em três momentos distintos do filme. Primeiramente, quando chega ao hotel Clarence em Paris, a comissária se detém ao ver um exótico chapéu na vitrine de uma loja, dizendo com desprezo: “Como é que uma civilização pode sobreviver se permite que suas mulheres ponham coisas como essas na cabeça?”. Depois de se envolver com o galante conde, Ninotchka passa novamente pela vitrine, olha o chapéu com desdém e balança a cabeça negativamente. Mais adiante, após dispensar seus colegas russos para ficar sozinha em sua suíte e se preparar para um jantar com Léon, ela fecha as portas, olha diligentemente para os lados, abre uma gaveta com uma chave e tira com delicadeza o chapéu que vira na vitrine. Para Wilder (apud Karasek, 1998, p. 179):

O que aumenta o encanto dessa cena: há pouco, por causa do cuidado com que trancou as portas, por causa do temor com que olha à sua volta para ver se não está sendo observada, o espectador foi enganado. Lubitsch o induz erroneamente a pensar que há algo proibido, algo que, como o

erotismo, requer intimidade e sigilo. [...] Ninotchka fica tão contente com o chapéu como com um fruto proibido.

Ao colocar o adereço – cujo formato cônico remete a um chapéu de palhaço – e se observar no espelho, de forma patética, a comunista revela-se rendida pelo capitalismo. Assim, o chapéu funciona como importante elemento dramático que ajuda a transmitir ao público, de forma sucinta e simbólica, a transformação da protagonista, tanto internamente, em relação a seus valores – “E, não por acaso, trata-se de um adereço que se usa na cabeça, adensando com propriedade a mudança ideológica” (Andrade, 2024, p. 203) – quanto externamente, lembrando que ela está diante de sua imagem refletida. Ironicamente, Garbo parece estar diante de sua própria imagem de mulher “fria” fazendo uma comédia: uma “palhaça” que não ri.

O controverso tema político presente em *Ninotchka* não requer tanta severidade, propiciando situações cômicas elaboradas com maestria crítica, tendo um pano de fundo delicado à época de sua realização, às vésperas da Segunda Guerra Mundial. Parece que tanto para Lubitsch (um pioneiro da comédia romântica) quanto para Wilder (seu cínico discípulo), nenhum sistema político deveria ser empecilho para o amor. Trabalhando sob a moral do código interno de produção (Hays Office) que passou a imperar nos grandes estúdios a partir de 1934, ambos trataram o sexo como um impulso natural, burlando a censura ao criar com elegância envolventes soluções maliciosas e bem-humoradas.

Em seu último grande papel no cinema, o filme pertence a Garbo que encarna com propriedade, ancorada por seu mito de mulher gélida, a adorável personagem que se encanta com os prazeres burgueses ao mesmo tempo em que encontra o amor. Dentre tantas cenas memoráveis, destaca-se o momento em que ela tenta fazer as serventes de um banheiro feminino de uma luxuosa boate em Paris se conscientizar de seus direitos de trabalhadoras, incitando-as a fazer greve.

Em *Ninotchka*, Garbo ri, ri de si mesma, ri com o espectador, que também poderia rir de si mesmo. A narrativa do herdeiro de Lubitsch – que, assim como Drummond, era um fã ardoroso da divina Garbo – confirma a colocação do crítico Karazek (1998, p.

440): “Wilder é o mestre mundial da gradação entre a crítica aniquiladora à sociedade e a constatação risonha de seus desejos de entretenimento”. E como diria o poeta: “Ir ao cinema pelo cinema, eis a questão. Ir para compreender, sentir, sofrer e, por que não? ser feliz” (Drummond *apud* Galdino, 1991, p. 51).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Lúcia. *Entretenimento inteligente: o cinema de Billy Wilder*. 2a ed. Revisada. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 2024.

CIMENT, Michel. *Hollywood - Entrevistas*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 63.

GALDINO, Márcio da Rocha. *O Cinéfilo Anarquista: Carlos Drummond de Andrade e o cinema*. Belo Horizonte: BDMG, 1991.

KARASEK, Hellmuth. *Billy Wilder e o resto é loucura*. São Paulo: Dórea Books and Art, 1998.

ATRÁS DA MONTANHA HAVIA UM POVO¹

Pedro Veras

1. O presente ensaio compila trechos, reflexões e análises realizadas acerca de *O padre e a moça* na dissertação de mestrado “Desvios de olhar: as aparições de figurantes no cinema novo” (2017) e no artigo “‘Por que você não olha para mim?’ uma releitura do filme *O padre e a moça* sob a ótica do desaparecimento dos povos de Georges Didi-Huberman” (escrito em 2015 e publicado em 2017).

A (re)criação de um poema

Originalmente, o poema “O padre, a moça”, de Carlos Drummond de Andrade, foi publicado no livro *Lição de coisas*, de 1962, e se destaca por trabalhar uma série de elementos sociais e líricos de forma livre. Luciana Corrêa de Araújo aponta que o livro foi “recebido como espécie de balanço da obra do poeta, que em vez de se prender a determinado esquema formal prefere a experimentação, a pluralidade de estilos”. Naquele mesmo ano, ocorria o lançamento de *Cinco vezes favela* (Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues e Leon Hirszman, 1962), considerado como o primeiro filme oficialmente realizado segundo os pressupostos do movimento vanguardista do Cinema Novo. O grupo se empenhou em elaborar uma visão política-social do Brasil capaz de revelar e denunciar as condições precárias e subdesenvolvidas de grande parte da população na época. Para tal, os diretores—todos homens e brancos, diga-se de passagem—entendiam ser necessário buscar uma “forma precária” de se fazer cinema, com recursos limitados e que se afastasse da linguagem clássica e extremamente técnica dos filmes norte-americanos, dialogando, assim, diretamente com a experiência do povo oprimido. Uma “realidade subdesenvolvida filmada de um modo subdesenvolvido”, como bem define Jean-Claude Bernardet.

Dentre os cinemanovistas, Joaquim Pedro de Andrade se destaca pela intrínseca relação que estabeleceu entre o cinema e a literatura, ao longo de toda sua obra, trabalhando formas sofisticadas e insubmissas de “inspiração” e “recriação”, mais do que de “adaptação”. O cineasta relata que ao ler o poema de Carlos Drummond, teve a ideia de transformá-lo em filme, atraído pelo “tema do amor difícil, levado a uma situação limite”. Seguindo suas pretensões estéticas, Joaquim Pedro mergulha no poema para sair dele com uma obra repleta de diferenças com relação ao material original. No filme, por exemplo, o Padre é retratado de forma

intimista, calada, observadora, mas em luta contra uma ideologia conservadora e repressora, diferente do padre do poema, que é virtuoso, poderoso e um “garanhão de deus”, nas palavras do próprio cineasta. Ademais, a perseguição que se dá nos versos de Carlos Drummond, nos quais o casal maldito corre pelos quatro cantos do Brasil, perseguidos por forças religiosas, polícias e midiáticas, é substituída por uma batalha minimalista e bem localizada, entre os moradores de São Gonçalo do Rio das Pedras e os fugitivos. A recriação deu nova vida à lírica do poema original, e faz ecoar os versos de outro poema de Carlos Drummond de Andrade, “A palavra e a terra”, presente no mesmo livro: “Toda forma / nasce uma segunda vez e torna / infinitamente a nascer”.

Filmar os sem-nome, resistir ao desaparecimento

Após fazer referência nos créditos iniciais ao poema de Carlos Drummond, o filme *O padre e a moça* revela, em sua primeira imagem, os detalhes de um rochedo, em um movimento lateral da câmera que o registra em um plano fechado. Seu aspecto é disforme, abstrato e ilegível, porém firme e inabalável. Já a câmera, maleável e fluida, segue se movendo até se fixar sobre os corpos, vistos em miniatura e à distância, do Padre (Paulo José) e de um figurante que o guia, em um burrico, pelas montanhas do cerrado mineiro. Em determinado plano dessa mesma sequência de abertura, uma cadeia de montanhas surge como uma enorme onda, prestes a engolir o Padre e seu animal. A natureza rígida se impõe diante dos frágeis corpos. No entanto, é o movimento—da câmera e do personagem—que causará uma sensação de ruptura. O pároco, e também o cinema, representam a força que abalará a imobilidade daquele distante e remoto lugar.

Novas cartelas surgem com os nomes da equipe do filme, até que duas delas se destacam e parecem quebrar a naturalidade dos créditos: “Filmado em S. Gonçalo do Rio das Pedras, Serra do Espinhaço e Gruta de Maquiné” / “com os moradores de S. Gonçalo e a participação especial de Rosa Sandrini”. Cabe aqui deter-se sobre esse destaque dado aos habitantes locais: estariam aquelas palavras

apenas creditando e agradecendo a população local por sua participação nas filmagens? Ou estariam também chamando atenção para suas aparições ao longo do filme? O que mais essas palavras provocam em nossa curiosidade de espectadora/espectador? Quem foram aquelas figurantes, pessoas sem-nome, que ofereceram seus rostos e corpos à sensível película que as transformou em imagem? Quais foram as suas histórias?

O filme de Joaquim Pedro de Andrade nos convida a uma série de possíveis leituras e, em meio a essas possibilidades, observamos que um olhar sobre *O padre e a moça* que se mantenha atento às aparições das e dos figurantes, permite uma análise do filme sob um prisma bastante atrelado a uma contemporânea política das imagens, que versa sobre a capacidade das imagens de “fazer aparecer povos que estejam em vias de seu desaparecimento”. Para Georges Didi-Huberman, “os povos estão expostos a desaparecer porque (...) são subexpostos na sombra de sua censura ou, dependendo das circunstâncias, mas para um resultado equivalente, sobreexpostas pela luz de sua espetacularização.” Segundo tal imperativo ético e estético, as imagens deveriam dar figura aos povos oprimidos pelas forças dos sistemas dominantes, ao mesmo tempo em que se afastam de representações estereotipadas dos mesmos, em uma tentativa de se aproximar da complexidade de suas existências e singularidades. Dessa forma, acredita-se que possam enfrentar suas representações inverossímeis, incompletas e, muitas vezes, preconceituosas, produzidas por tais sistemas dominantes, que acabam por apagar suas histórias e individualidades, enfraquecendo suas possibilidades de revolta e emancipação.

Para realizar tal análise de *O padre e a moça*, é necessário buscar nas imagens uma determinada potência crítica nas aparições dos corpos e rostos do povo, ou seja, uma capacidade de expor algo profundo sobre essas pessoas para que elaborem formas de resistência diante de sua iminente destruição. Sai-se, então, à procura de lampejos, rugas, olhares, instantes, breves fulgurações, detalhes: rastros da força resistente desse povo. Tal interpretação leva em consideração o que o filme materialmente nos apresenta e o que se pode extrair plasticamente das imagens do povo, para além de uma leitura estritamente narrativa do filme, fixada no texto e no

encadeamento dos acontecimentos ficcionais do roteiro. Isso porque as imagens são carregadas de “uma imanência que pode atravessar nossa consciência e tocar-nos diretamente nos sentidos”.

As e os figurantes de *O padre e a moça*—ou seja, o povo real da pequena cidade mineira, próxima à região do Serro (MG)—exercem papel fundamental no gesto político do filme, pois suas aparições—que remetem às suas próprias existências—por vezes escapam ao curso dos acontecimentos narrados, fugindo do controle da ficção e convocando nosso olhar para um registro mais documental de si próprios. Apesar de muitas vezes “aparecerem para endossar a narrativa construída e intencionada, essas e esses figurantes sem-nome surgem de maneira ‘estranha’, pouco fluida, em algumas sequências, capazes assim de tornar opaco um filme, à primeira vista, bastante ‘clássico’ e narrativo”.

O corpo na pedra, a pedra na vida: A vingança das e dos figurantes

O Padre adentra a cidade onde deve substituir o antigo pároco, o Padre Antônio (não creditado), que está em vias de morrer. É na casa do ancião que o jovem padre tem seu primeiro encontro com a população de São Gonçalo do Rio das Pedras: um grupo de senhoras sentadas na sala da casa de Padre Antônio, à espera do novo sacerdote para sua extrema unção. Vale ressaltar que a cidade, assim como seu povo, também sofria com a escassez de recursos, nem tanto pela ação da natureza—não há seca—, mas sobretudo pela ação humana. Historicamente, a região fora intensamente explorada pela mineração e, uma vez que o minério foi se tornando escasso, as cidades foram sendo abandonadas e esquecidas pela “marcha do desenvolvimento”, algo que Carlos Drummond de Andrade também denunciava constantemente em seus poemas que versavam sobre a destruição provocada pela mineração em Minas Gerais.

A chegada do jovem Padre, ele próprio sem nome (mas não um sem-nome), para substituir o pároco anterior, pode ser entendida como uma metáfora para a passagem do tempo em São

Gonçalo do Rio das Pedras e entre seu povo. E a sequência que sacramenta tal transição é aquela que acompanha a cerimônia, regida pelo novo padre, do velório e enterro de Padre Antônio, logo após a apresentação da relação abusiva que o comerciante Honorato (Mário Lago) mantém com Mariana (Helena Ignez), a Moça. A cena tem início com um plano de conjunto rígido, no qual se vê um figurante sentado no canto esquerdo, encarando a câmera, enquanto o padre lê a reza em latim. A presença desse sem-nome na materialidade fílmica revela certa “desierarquização” na instância da atuação, segundo a qual, na plasticidade das imagens, os corpos de intérpretes profissionais podem ter o mesmo peso dos corpos de figurantes, que narrativamente são sempre inferiores. Enquanto a enfadonha leitura em latim nos distancia do Padre, o plano coloca-nos em forte interação com o figurante, que interpela nosso olhar. Graças à decupagem, vemos o homem em um ângulo que parece fazê-lo emergir de dentro do caixão, como se o cadáver de Padre Antônio prefigurasse o destino desse habitante local (e de sua comunidade): a morte. Além disso, devemos ressaltar como ele aparece no enquadramento, sentado, envelhecido, impotente diante da juventude do novo Padre.

No entanto, ao contemplarmos, em sua duração, a presença material desse figurante, vemos que ela extrapola os limites da narrativa. O homem aparece acima do caixão, com os braços cruzados, em uma posição rígida de força e de resistência: resistência contra o seu apagamento, contra a sua decadência. “Se o caixão prefigura a sua morte e a de sua comunidade, ele parece querer emergir de dentro, voltar à vida, não se dar por vencido. Ele encara frontalmente o cinema, aquele que o quis caquético e derrotado, e remete-nos a uma ‘vingança dos figurantes contra o aparato’”.

Mais à frente, haverá duas sequências que novamente promovem um abalo na naturalidade do filme, graças à presença de figurantes. Na primeira delas, um morador de São Gonçalo do Rio das Pedras leva as mínimas partículas de ouro que encontrou no garimpo para serem avaliadas por Honorato, o “chefe patriarcal” da pequena vila. Sua aparência é introduzida de forma peculiar. Os dois atores profissionais (Mário Lago e Paulo José) conversam no interior da mercearia. Ouvimos apenas as suas vozes, e os ruídos

oriundos de seus gestos. A mise-en-scène faz-nos crer que estão sozinhos no cômodo. Eis que aparece o figurante. O enquadramento mostra-o fragmentado, não vemos suas pernas. O quadro dá a ver esse homem por meio de um corpo destruído pela exploração, curvado, minguado, de rosto abatido e cansado. Enfim, um corpo doente que é destacado pela imagem, que de certa forma o “isola” de uma massa ou grupo de figurantes, “aproximando-o do nosso olhar o bastante para que sejamos confrontados por sua postura, pela expressão de seu rosto, pelas marcas em sua pele e pela humildade de suas vestes. Inscrito nesse corpo é possível ler algo da história particular desse habitante”. A seguir, em um novo plano fechado, vemos o morador frontalmente, que ali permanece com um olhar bastante impactante, encarando a figura opressora—Honorato—que acabara de explicitar todo o sistema de opressão que o aniquila. Isso mantém um desvio da narrativa, “de modo que podemos reler essa sequência a partir de um novo prisma—inverso ao contido nas falas roteirizadas do ator—graças à presença muda desse figurante, uma visão que confronta a versão do ‘vencedor’ Honorato”. A vingança dos figurantes se manifesta uma vez mais.

A outra sequência que se destaca por promover semelhante desvio se desenrola dentro da Igreja, durante um momento em que as beatas entoam um canto religioso. Vemos um plano médio, onde uma mulher, cidadã e figurante, está sentada, com a cabeça tombada levemente para a sua esquerda, e canta desanimadamente. Imóvel, seu semblante é demasiado triste, derrotado, e expressa uma total descrença para o futuro desse vilarejo, que já não ocupa mais lugar de importância na cruel dinâmica imposta pela mineração e pela urbanização capitalista. Percebe-se que aquele é seu momento de reflexão, uma pausa mental nos trabalhos do dia—e do filme?—para repensar sua vida, seu tempo. As marcas das rugas em seu rosto revelam um envelhecimento precoce, que parece assombrar toda a cidade. A decupagem surpreende ao garantir a essa “mulher ordinária” um tempo de exposição crucial para que seu sofrimento se torne sensível, por mais singela, mais estática, que seja a forma como ela se apresenta. “O quadro próximo ao espectador, parece uni-lo à figurante e impõe a força do face a face, expondo uma ‘vida nua’ da imagem.” Novamente, uma figurante é capaz

de se auto-expor, extrapolando os limites que a ficção reservou ao seu corpo e rosto, se desviando da ficção para desaguar no campo bem mais nebuloso e misterioso do real.

O filme concede ao povo um lugar de ação fundamental, no qual ele se apresenta como a grande força motriz da narrativa. A presença de figurantes atravessa os momentos mais importantes de *O padre e a moça*, culminando no assassinato do casal de protagonistas fugitivos, sufocados pela fumaça do fogo dentro da Gruta de Maquiné, orquestrado pelas habitantes locais.

À medida em que pretende expor ao espectador a situação degradante do povo de São Gonçalo do Rio das Pedras, Joaquim Pedro parece insistir em não idealizá-lo. Vendo seus costumes feridos pelo amor entre Padre e Moça, movido pelas sombras de um conservadorismo reforçado pela religiosidade e pela estrutura coronelista, é o povo quem executa o casal. Não se procura afastar esses seres, ainda que miseráveis, de sua camada humana, ambígua e dual. O diretor não tenta extrair desse povo senão sua humanidade, mesmo que isso o obrigue a retratá-lo como “vilão”. Assim, ele foi capaz de guardar algo “da essência dessas e desses figurantes e captar suas singularidades enquanto homens, mulheres, passando longe de qualquer maniqueísmo subserviente, a serviço de visões totalizantes que preferiam ver nas telas estereótipos irrefletidos.”

O poema de Carlos Drummond de Andrade sugeria vários caminhos e Joaquim Pedro seguiu o mais rochoso, montanhoso, áspero e poroso de todos: escolheu filmar a pedra e o povo. Desse encontro, surgiu uma potência que parecia adormecida nos rostos das e dos habitantes de São Gonçalo do Rio das Pedras, uma força capaz de encarar a câmera—que os filmava naquele aqui-agora de 1965—e espectadoras/espectadores—a quem terão seus corpos e rostos expostos para sempre. Daquela dura e resiliente rocha, o cineasta conseguiu extrair imagens de resistência que ficaram para a eternidade, assim como os versos do poeta itabirano.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Joaquim Pedro de. O diretor fala do filme. Livreto do DVD de *O padre e a moça*. VideoFilmes, 2008.
- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Joaquim Pedro de Andrade*: primeiros tempos. São Paulo: Alameda, 2013.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- VERAS, Pedro. “*Por que você não olha para mim?*” uma releitura do filme “*O padre e a moça*” sob a ótica do desaparecimento dos povos de Georges Didi-Huberman. In: *Comunicação e Transformações Sociais* (vol. 3). Coimbra: SOPCOM, 2017. v. 3. p. 134-145.
- VERAS, Pedro. *Desvios de olhar*: as aparições de figurantes no cinema novo. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, UFMG. Belo Horizonte, 2017.



FILMES BRASILEIROS

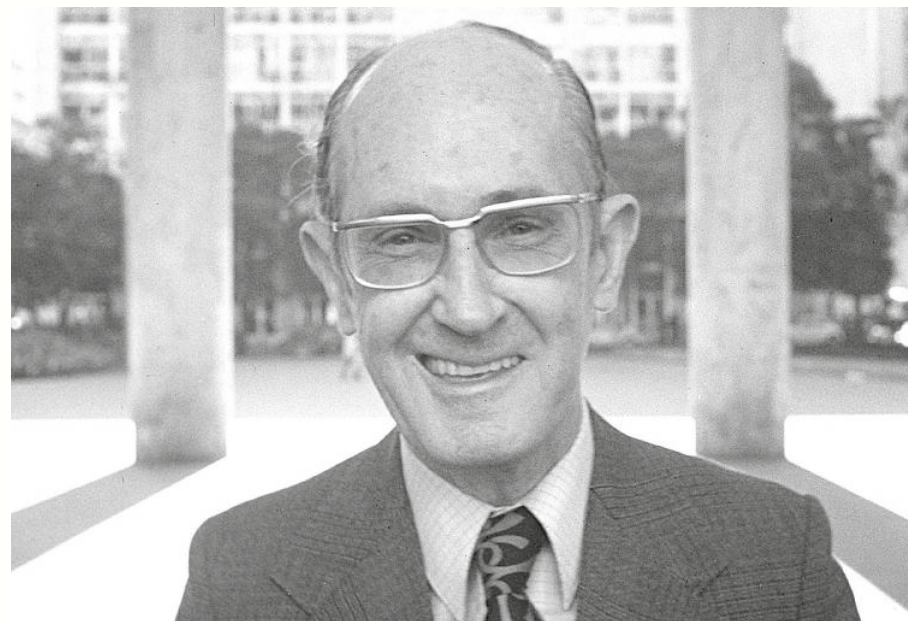


VIDA E VERSO CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

BRA, 2014, 65'

Quatro importantes escritores contemporâneos reunidos para apresentar a vida e a obra de Carlos Drummond Andrade. Um narrador – Joca Reiners Terron – conta a vida do poeta, enquanto Antonio Cicero, Alberto Martins e Afonso Henriques Neto pontuam a cronologia com leituras de poemas, trechos de cartas, diários, crônicas e ensaios críticos. Do nascimento à morte, Drummond aparece aqui, de corpo e alma, com humor, ironia e emoção. Um gênio de muitas faces – mineiro, brasileiro, universal, moderno, eterno – cuja obra pode-se agora também ver e ouvir.

Direção e Roteiro: Eucanaã Ferraz
Produção Executiva: Elizabeth Pessoa
Leitores: Afonso Henriques Neto, Alberto Martins, Antonio Cicero, Joca Reiners Terron
Direção de Fotografia: Walter Carvalho
Som Direto: Evandro Lima
Assistente de Direção: Laura Liuzzi
Montagem: Jordana Berg



O FAZENDEIRO DO AR

BRA, 1972, 10'

Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), mais carioca que itabirano, fala das raízes mineiras (da fixação sentimental pelas origens), admira a vista da Pedra do Arpoador e brinca de esconder entre as pilastras do Ministério da Educação – onde foi chefe de gabinete do ministro Gustavo Capanema. O poeta aparece como prosaico passageiro do coletivo que o conduzia de sua casa, no Posto 6, ao centro da cidade para trabalhar como servidor público.

Direção e Roteiro: Fernando Sabino e David Neves



RESÍDUO HENRIQUETA LISBOA

BRA, 2023, 27'

Resíduo é uma minissérie que reencontra mulheres do passado que ousaram falar e escrever. Elas enfrentaram uma sociedade que as proibia de pensar, de estudar, de frequentar universidades e que fechou sua entrada para a história oficial. A série traz quatro pensadoras que emergem desta história escondida e que abriram portas para as mulheres do presente: Beatriz Nascimento, Stella do Patrocínio, Patrícia Galvão e Henriqueta Lisboa.

Direção: Marília Rocha
Roteiro: Safira Moreira e Marília Rocha
Produção Executiva: Larissa Ribeiro, Laura Godoy e Luana Melgaço
Direção de Fotografia: Bernard Machado
Som direto e desenho de som: Gustavo Fioravante
Montagem: Eduardo Resing e Ricardo Pretti
Cor e Finalização: Sem Rumo Projetos Audiovisuais
Trilha Sonora Original: Marco Scarassatti



ENTRE MUNDOS VIDA E OBRA DE HELENA ANTIPOFF

BRA, 2019, 70'

A história da educadora e psicóloga Helena Antipoff é contada em materiais de arquivo e entrevistas de especialistas em sua obra e de pessoas que a conheceram. Formada nos mais avançados centros de pesquisa sobre aprendizagem do início do século XX, a mestra russa, que se estabelece no Brasil em 1929, atravessa períodos conturbados da história mundial. Com sua larga experiência profissional e de vida contribui com a construção de conhecimentos e práticas que influenciam ainda hoje o ensino brasileiro.

Direção: Guilherme Reis
Roteiro: Ana Amélia Arantes e Guilherme Reis
Pesquisa: Ana Amélia Arantes
Consultoria de conteúdo: Regina Helena de Freitas Campos
Consultoria de roteiro: Sanzio Canfora
Assistência de pesquisa: Clarice Loureiro, Luisina López Ferrari, Márcio Melges, Polina Minaeva e Vitor Drumond
Produção executiva: Ana Amélia Arantes



A HORA VAGABUNDA

BRA, 1998, 17'

Um dia na vida de um jovem cineasta em conflito com sua arte. Ele sabe que os obstáculos são muitos e que a cidade é apenas um deles. Mas ele não vai desistir sem pelo menos se insubordinar...

Direção e Roteiro: Rafael Conde (com a colaboração de Marcelo Dolabela e Rogério Costa)
Fotografia: Gilberto Otero
Som direto: Toninho Muricy
Montagem: José Tavares de Barros
Direção de Produção: Patrícia Moran



O SUPOSTO FILME

BRA, 2021, 12'

As imagens vão se perdendo com a gente.

Direção, Imagens, Roteiro e Montagem: Rafael Conde
Correção de imagem: Luiz Henrique Marques
Trilha, Edição de Som e Mixagem: Pedro Durães

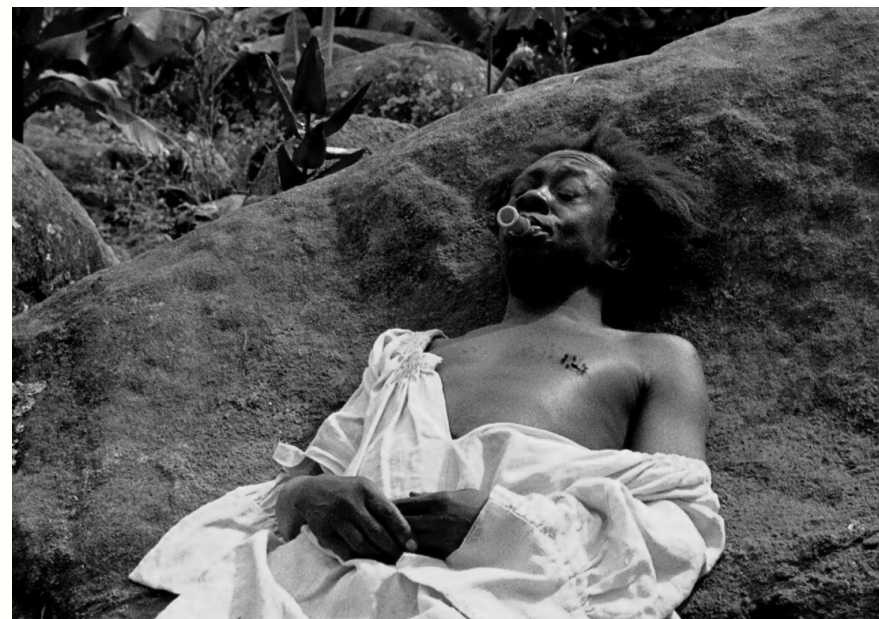


O PADRE E A MOÇA

BRA, 1966, 90'

A chegada de um jovem padre (Paulo José) em uma pequena cidade de Minas Gerais causa comoção no dia a dia da vida local, principalmente após ele sentir atração por uma linda moça (Helena Ignêz) do local. O homem mais rico da cidade propõe a moça em casamento para separar os dois e satisfazer a população, mas o padre e a moça acabam fugindo, fazendo com que essa paixão proibida logo se torne em um caso de amor desenfreado, até o momento em que o padre retorna a cidade.

Direção e Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade
Elenco: Helena Ignêz, Paulo José, Mário Lago
Produção: Luiz Carlos Barreto, Joaquim Pedro de Andrade
Música: Carlos Lyra
Fotografia: Mário Carneiro
Montagem: Eduardo Scorel, Joaquim Pedro de Andrade
Direção de Arte: Mário Carneiro



MACUNAÍMA

BRA, 1969, 110'

Macunaíma é um herói preguiçoso, safado e sem nenhum caráter. Ele nasceu na selva e de preto, virou branco. Depois de adulto deixa o sertão em companhia dos irmãos e vive aventuras na cidade. Macunaíma ama guerrilheiras e prostitutas, enfrenta vilões milionários, policiais e personagens de todos os tipos.

Direção, Roteiro e Produção: Joaquim Pedro de Andrade
Produção executiva: K. M. Eckstein
Fotografia: Guido Cosulich
Montagem: Eduardo Scorel
Direção de Arte: Anísio Medeiros
Som: Juarez Dagoberto Costa
Produção: Filmes do Serro



LIMITE

BRA, 1931, 120'

Um barco está perdido no oceano com três naufragos: um homem e duas mulheres. Sem ter o que fazer e com pouquíssimas esperanças de salvação, cada um deles passa a contar para os demais a história de suas vidas, relembrando os acontecimentos que os levaram até ali, três destinos à deriva, confinados em um espaço onde tudo é limite.

Direção: Mário Peixoto
Elenco: Olga Breno, Tatiana Rey, Raul Schnoor, Brutus Pedreira
Produção: Mário Peixoto
Fotografia: Edgar Brasil
Montagem: Mário Peixoto
Música: Mário Peixoto



A CASA ASSASSINADA

BRA, 1971, 103'

Uma carioca ousada e avant-garde casa-se por interesse com Valdo por interesse, já que ele integra uma família aristocrática. Ela acaba, porém, decepcionando-se ao descobrir que o marido está à beira da falência, e acaba trazendo discórdia para os conservadores membros da família Menezes, além de fazer amizade com o cunhado: ovelha negra entre eles.

Direção e Roteiro: Paulo César Saraceni
Elenco: Norma Bengell, Tetê Medina, Carlos Kroeber, Nelson Dantas
Produção: Mário Carneiro, Sergio Saraceni, Paulo César Saraceni
Produção executiva: Sergio Saraceni
Trilha Sonora: Tom Jobim
Fotografia: Mário Carneiro
Montagem: Mário Carneiro
Direção de Arte: Fredy Carneiro

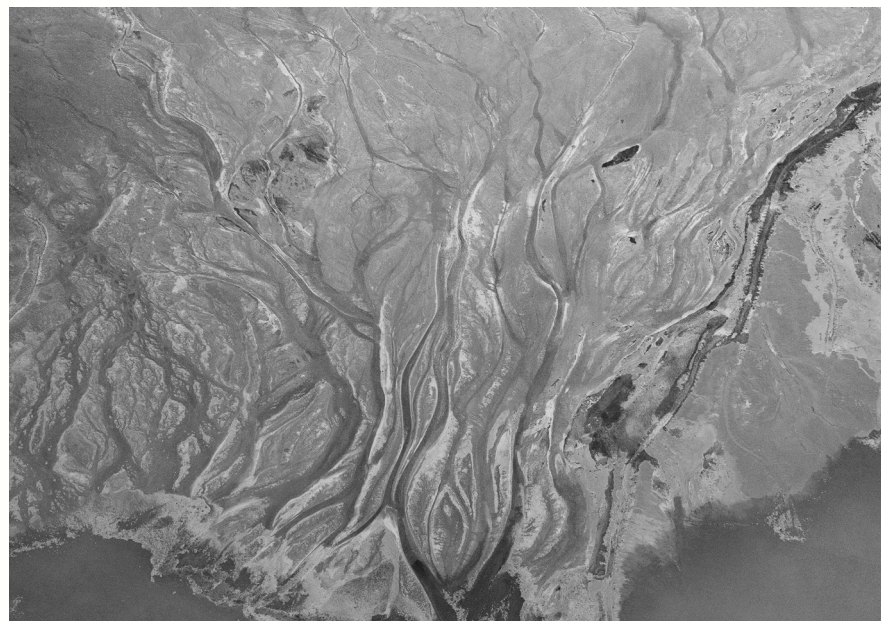


LAVRA

BRA, 2021, 97'

“Lavra” narra a jornada da geógrafa Camila a partir do rio Doce, contaminado pelo rompimento da barragem do Fundão, em Mariana, que varreu povoados do mapa e matou 19 pessoas. Em uma espécie de road movie, Camila segue o caminho da lama tóxica, deparando-se com paisagens, comunidades e pessoas devastadas, até que outra barragem que se rompe, em Brumadinho, matando cerca de 300 pessoas. Ao ver a tragédia de perto, ela sente-se pela primeira vez atingida e se envolve com movimentos de resistência.

Direção: Lucas Bambozzi
Roteiro e pesquisa: Christiane Tassis
Atriz: Camila Mota
Produção executiva: Eder Santos e André Hallak
Fotografia: Bruno Risas
Montagem: Fabian Remy
Música: O GRIVO e Stephen Vitiello
Produtora: Trem Chic

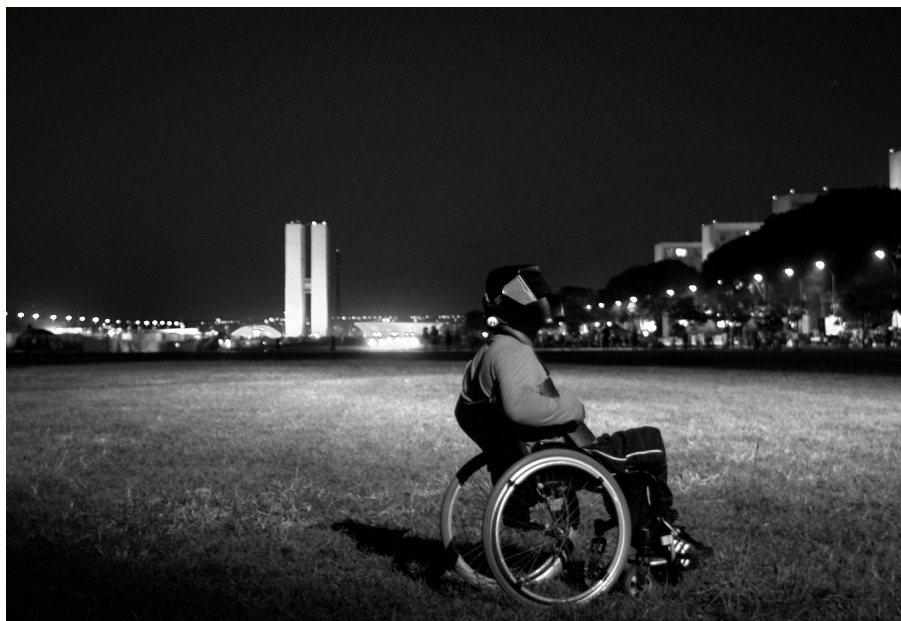


REJEITO

BRA, 2023, 75'

Após os maiores rompimentos de barragens de rejeito da história, novas barragens ameaçam romper sobre milhões de pessoas em Minas Gerais. Uma conselheira ambiental do Estado confronta o modus operandi do governo e mineradoras, enquanto moradores resistem em suas comunidades ameaçadas.

Direção e Fotografia: Pedro de Filippis
Produção Executiva: Leonardo Mecchi, Tarsila Nakamura, Bronte Stahl
Assistência de Direção e Câmera Adicional: Davit Giménez
Montagem: Luiz Pretti
Assistência de Montagem: Thiago Carvalhaes
Som Direto, Mix e Desenho de Som: Daniel Nunes
Trilha Sonora Original: Paulo Santos, Gustavo Cunha
Direção Musical: Pedro de Filippis



ERA UMA VEZ BRASÍLIA

BRA, 2017, 99'

Em 1959, o agente intergaláctico WA4 é preso por fazer um loteamento ilegal e é lançado no espaço. Recebe uma missão: vir para a Terra e matar o presidente da República, Juscelino Kubitschek, no dia de inauguração de Brasília. A sua nave perde-se no tempo e aterra em 2016, em Ceilândia. Essa é a versão contada por Marquim do Tropa, ator e abduzido. Só Andreia, a rainha do pós-guerra, poderá ajudá-los a montar o exército para matar os monstros que habitam hoje o Congresso Nacional.

Direção e Roteiro: Adirley Queirós

Elenco: Marquim do Tropa, Léo Gordo, Natalie, Sandra Carla, Wellington Abreu

Produção: Luana Otto, Simone Queiroz, Adirley Queirós, Julia Alves

Fotografia: Joana Pimenta

Montagem: Adirley Queirós, Frederico Benevides

Direção de Arte: Denise Vieira

Som: Francisco Craesmeyer, Elder Patrick



IMAGENS DO ESTADO NOVO EPISÓDIO 2 - GOLPE

BRA, 2016, 53'

Recorrendo a vasto material de arquivo, entre cinejornais, fotografias, cartas, filmes familiares e de ficção, trechos de diário e canções populares, o documentário examina a herança do Estado Novo (1937-1945), comandado por Getúlio Vargas. A partir da comparação e análise desses registros heterogêneos, produzidos para fins diversos, o filme reavalia esse momento histórico em suas fontes de inspiração externas, formas de funcionamento e contradições.

Direção: Eduardo Escorel

Roteiro: Eduardo Escorel, Flávia Castro

Produção: Cláudio Kahns

Montagem: Eduardo Escorel, Pedro Bronz

Trilha Sonora: Hermelino Neder, Newton Carneiro

Edição de som: João Jabace

Pesquisa de Imagens: Antônio Venâncio

Produtora: Brasil 1500



EROSÕES

BRA, 2012, 36'

Em 2012, Oswaldo Teixeira realiza o filme “Erosões”, que registra a ação predatória da mineração em Minas Gerais e dá a ver os sujeitos que ali reexistem. Filmado entre 2011 e 2012, a equipe se instalou durante dois meses e meio no antigo distrito de Souza Noschese (hoje um terminal de cargas), em uma casa alugada em Fecho do Funil, na interseção entre Brumadinho, Bicas e Mário Campos, bem próximo da retomada da terra indígena pataxó Naô Xohã.

Proposição: Oswaldo Teixeira

Imagem: Maurício Rezende

Pós-produção de som: Bruno Vasconcelos

Montagem: Oswaldo Teixeira

Produção executiva: Rafael Barros, Flávia Camisasca



IMAGENS DE UM FILME EM CONSTRUÇÃO

BRA, 2024, 80'

O realizador apresenta nesta sessão imagens e processos de um filme ainda em construção. Numa região isolada no interior de Minas Gerais, uma pequena comunidade mineradora enfrenta sozinha um problema com o qual poucos parecem se importar: o risco de desaparecer. Ao mesmo tempo em que traçam um retrato do desamparo coletivo, as imagens acompanham a vida dos últimos moradores dessa comunidade.

Realização: João Dumans



CAMACO

BRA, 2022, 14'

Um dialeto secreto surge como forma de resistência de mineradores numa cidade no interior de Minas Gerais.

Direção e Roteiro: Breno Alvarenga
Direção de Produção: Luiza Therezo
Produção: Breno Alvarenga, Mauro Alvarenga
Produção Executiva: Breno Alvarenga, Luiza Therezo



O SILÊNCIO ELEMENTAR

BRA, 2024, 15'

Em Minas Gerais, o cotidiano convive com a mineração. E cada metal escavado deixa suas marcas na terra e nas pessoas.

Direção: Mariana de Melo
Roteiro: Mariana de Melo, Yasmin Guimarães
Contribuição de roteiro: Diogo Matos
Produção: Daniela Cambraia, Mariana de Melo, Yasmin Guimarães
Direção Assistente: Yasmin Guimarães
Direção de Fotografia: João Victor Borges, Rick Mello
Montagem: Mariana de Melo, Yasmin Guimarães



O MAIOR TREM DO MUNDO

BRA, 2019, 6'

Em Catas Altas, município mineiro do Quadrilátero Ferrífero mineiro, Sandra, Cláudia e Cássia conversam sobre o trem que passa pela parte alta da cidade a cada 30 minutos transportando minério de ferro.

Direção, fotografia, produção e edição: Júlia Pontés
Narração/Voz: Sandra Vita, Cláudia Cerqueira, Cássia Cerqueira
Som: Cássia Cerqueira, Júlia Pontés



TERRAS REMOTAS

BRA, 2024, 15'

O fundo da terra escavada e arrombada pela mineração. Os pulsos vindos das terras remotas.

Direção, texto e produção: Simone Cortezão
Desenho de som: Guile Martins
Narração: Ana Amélia Cabral
Montagem e Fotografia: Simone Cortezão



NUNCA É NOITE NO MAPA

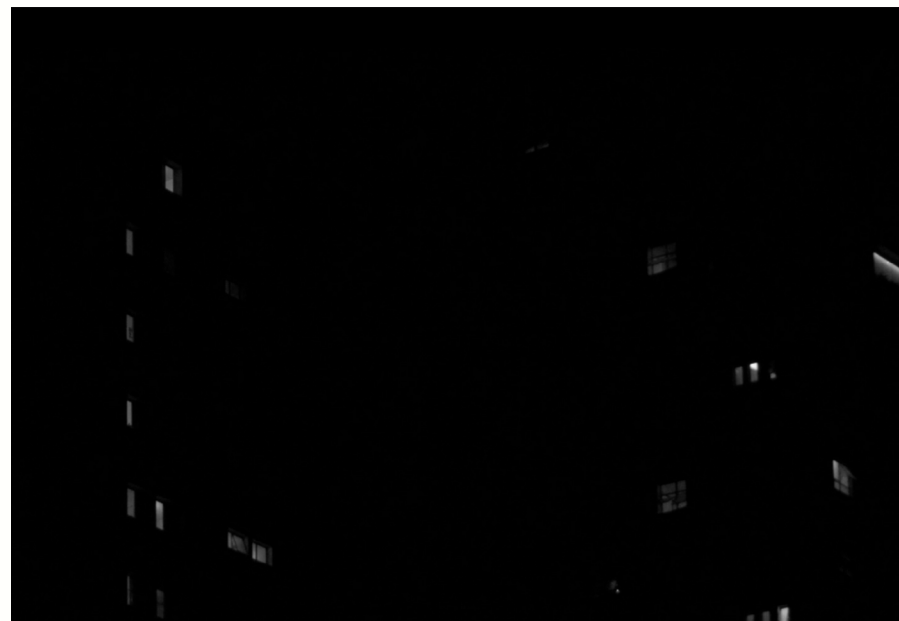
BRA, 2016, 6'

Que diferença faz para o mapa, se ele te contém? Um encontro frontal com o mapa, nos leva a um passeio pelos circuitos da simbiose entre o mapa e as transformações dos espaços na era do capitalismo digital.

Realização: Ernesto de Carvalho

Colaboração: Bruno Huyer, Lucas Caminha, Miguel Antunes Ramos

Música: Ragas in Minor Scale, Ravi Shankar



NOITE QUE NÃO FINDA

BRA, 2021, 6'

Os acordes marcam cada luz que se apaga na cidade. Noite que não finda. A forma do filme e a composição musical foram construídas a partir de princípios matemáticos de progressão exponencial correlatos ao processo de disseminação descontrolada do Corona Vírus no Brasil, como forma de prestar homenagem e de elaborar a perda de mais de 60 mil vítimas da doença no país quando da realização do filme (dados de julho de 2020). O curta propõe então um diálogo com a tradição do cinema estrutural e com a composição musical serial e espectral.

Realização: Pedro Aspahan

Composição Musical Original: Pedro Aspahan

Sopros/Clarinetas: Pedro Aspahan



MÁQUINAS DO MUNDO

BRA, 2021, 8'

Máquinas do Mundo é uma obra criada em multilinguagens idealizada por Laura Vinci e desenvolvida coletivamente. Situado entre as artes plásticas, a literatura e o teatro, atua na zona de contágio entre essas diferentes práticas artísticas, através de um experimento performativo site specific que reúne narrativa, artes visuais, ação cênica ao vivo e instalação em movimento.

Elenco: Luah Guimarães, Roberto Audio, Well Duarte

Direção: Alessandra Domingues, Diogo Costa, Flora Belotti, Joana Porto, Laura Vinci, Mariano Mattos Martins, Marília Teixeira, Rafael Matede, Roberta Schioppa, Rogério Romualdo Pinto

Direção de arte: Flora Belotti, Laura Vinci, Marília Teixeira, Roberta Schioppa

Direção de cena: Rafael Matede

Figurino: Diogo Costa, Joana Porto, Rogério Romualdo Pinto

Luz: Alessandra Domingues

Música e som: Guilherme Calzavara, Jean Rebeldia, José Miguel Wisnik

Preparação corporal: Tarina Quelho

Preparação de atores: Diego Moschkovich



A ÚLTIMA FLORESTA

BRA, 2021, 74'

Em um grupo Yanomani isolado na Amazônia, o xamã Davi Kopenawa Yanomani tenta manter vivos os espíritos da floresta e as tradições, enquanto a chegada de garimpeiros traz morte e doenças para a comunidade. Os jovens ficam encantados com os bens trazidos pelos brancos; e Ehuana, que vê seu marido desaparecer, tenta entender o que aconteceu em seus sonhos.

Diretor: Luiz Bolognesi

Roteiro: Davi Kopenawa Yanomami, Luiz Bolognesi

Diretor de Fotografia: Pedro J. Márquez

Montagem: Ricardo Farias

Direção de Produção e assistente de direção: Carolina Fernandes

Som Direto: Rodrigo Macedo

Trilha Sonora: Talita del Collado



FILMES ESTRANGEIROS



TEMPOS MODERNOS

EUA, 1936, 86'

Um vagabundo luta para viver na sociedade industrial moderna com a ajuda de uma jovem.

Direção, Roteiro e Produção: Charles Chaplin
Elenco: Charles Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman
Fotografia: Ira H. Morgan, Roland Totheroh
Direção de Arte: J. Russell Spencer
Montagem: Charles Chaplin, Willard Nico
Trilha Sonora: Charles Chaplin



NINOTCHKA

EUA, 1939, 110'

Uma mulher russa intransigente é enviada a Paris para tratar de assuntos oficiais, sente-se atraída por um homem que representa tudo o que ela supostamente detesta.

Direção: Ernst Lubitsch
Roteiro: Charles Brackett, Billy Wilder, Walter Reisch
Elenco: Greta Garbo, Melvyn Douglas, Ina Claire, Bela Lugosi
Produção: Ernst Lubitsch
Fotografia: William H. Daniels
Montagem: Gene Ruggiero
Direção de Arte: Cedric Gibbons
Trilha Sonora: Werner R. Heymann

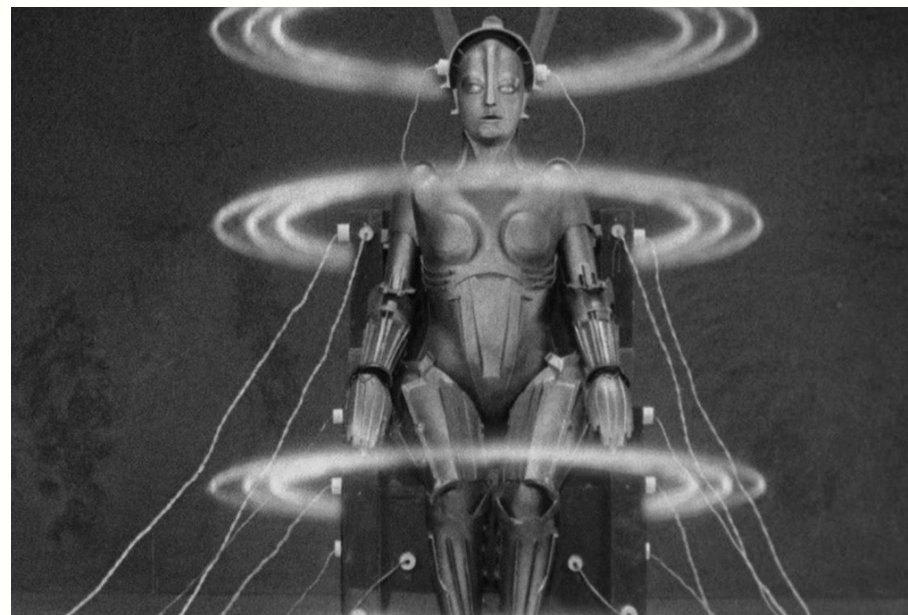


HIROSHIMA, MEU AMOR

FRA, 1959, 92'

Hiroshima, 1959. Uma atriz francesa casada (Emmanuelle Riva) veio de Paris para trabalhar num filme sobre a paz. Ela tem um affair com um arquiteto japonês (Eiji Okada) também casado, cuja esposa está viajando. Nos dois dias que passam juntos várias lembranças vêm à tona enquanto esperam, de forma aflita, a hora da partida dela.

Direção: Alain Resnais
Roteiro: Marguerite Duras
Elenco: Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Stella Dassas
Produção: Anatole Dauman, Samy Halfon
Fotografia: Michio Takahashi, Sacha Vierny
Direção de Arte: Minoru Esaka, Mayo, Petri
Montagem: Jasmine Chasney, Henri Colpi, Anne Sarraute



METRÓPOLIS

ALE, 1927, 153'

Numa cidade futurística dividida entre os trabalhadores e os planejadores, o filho do maior planejador se apaixona por uma trabalhadora.

Direção: Fritz Lang
Roteiro: Thea von Harbou, Fritz Lang
Produção: Erich Pommer
Fotografia: Karl Freund, Günther Rittau, Walter Ruttmann



IVAN, O TERRÍVEL (pt. 1)

URSS, 1944, 103'

No ano de 1547, em uma atmosfera de conspiração, Ivan IV, arquiduque de Moscou, é coroado czar da Rússia. Ele se casa com Anastasia e planeja ataques para retomar os territórios perdidos e derrotar os tártaros.

Direção: Serguei Eisenstein
Roteiro: Serguei Eisenstein
Elenco: Nikolay Cherkasov, Lyudmila Tselikovskaya, Serafima Birman
Produção: Serguei Eisenstein
Fotografia: Andrey Moskvín, Eduard Tisse
Direção de Arte: Iosif Shpinel
Montagem: Serguei Eisenstein



MORANGOS SILVESTRES

SUE, 1957, 90'

Depois de viver uma vida marcada pela frieza, um professor idoso é forçado a confrontar o vazio de sua existência.

Direção: Ingmar Bergman
Roteiro: Ingmar Bergman
Elenco: Victor Sjöström, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand
Produção: Allan Ekelund
Fotografia: Gunnar Fischer
Montagem: Oscar Rosander
Direção de Arte: Gittan Gustafsson



O GRANDE DITADOR

EUA, 1940, 124'

O ditador Adenoid Hynkel tenta expandir seu império enquanto um pobre barbeiro judeu tenta evitar a perseguição por seu regime.

Direção: Charles Chaplin

Roteiro: Charles Chaplin

Elenco: Charles Chaplin, Jack Oakie, Reginald Gardiner, Henry Daniell

Produção: Charles Chaplin, Carter DeHaven

Fotografia: Karl Struss, Roland Totheroh

Direção de Arte: J. Russell Spencer

Montagem: Willard Nico, Harold Rice



**FILMES
COM ACESSIBILIDADE**



profanAÇÃO

BRA, 2018, 25'

ProfanAÇÃO é performance em experimento cinematográfico.

Realização: Estela Lapponi



BONEQUINHA SURDA DO RIO JEQUITINHONHA

BRA, 2023, 4'

Bonequinha surda do Jequitinhonha.

Direção: Ademar Alves Jr.



DEFFUTURISMO

Direção: João Paulo Lima



EU VI NOS SEUS OLHOS, DA JANELA, EU VI, QUE ERA O FIM

BRA, 2021, 10'

Uma mulher assiste o cotidiano de sua vizinhança durante o último pôr do sol. Ela espera pelo silêncio depois do chiado.

Direção, Roteiro, Fotografia e Som: Larissa Muniz
Elenco: Larissa Muniz, Maria da Penha de Freitas



CARTA

BRA, 2021, 6'

Carta.

Direção: Ralph Antunes



EU ACHO QUE EU NÃO QUERO VOLTAR PRA CASA

BRA, 2021, 10'

Através de uma viagem nostálgica pelo Google Maps, o diretor revisita a infância e questiona o lugar ao qual realmente deseja retornar.

Direção: Maru Arturo



FI DI QUEM?

BRA, 2023, 4'

Um fato corriqueiro do interior, sobre o público mais velho.

Direção: Karla Vaniely
Roteiro: Karla Vaniely e Luane Gomes
Produção: Karla Vaniely
Elenco: Joana Darc Brandão e Socorro Alkimim
Fotografia: Luane Gomes e Karla Vaniely
Montagem e Finalização: Karla Vaniely e Luane Gomes



O GAROTO

EUA, 1921, 53'

Uma mãe abandona seu filho com um bilhete em uma limusine, mas o carro acaba sendo roubado e a criança é deixada em uma lata de lixo. Um vagabundo encontra o bebê e passa a cuidar dele. Cinco anos depois, a mulher tenta encontrar o filho perdido.

Direção: Charles Chaplin
Roteiro: Charles Chaplin
Elenco: Charles Chaplin, Jackie Coogan, Carl Miller
Produção: Charles Chaplin
Fotografia: Roland Totheroh
Direção de Arte: Charles D. Hall
Montagem: Charles Chaplin
Trilha Sonora: Charles Chaplin

MOSTRA DRUMMOND E O CINEMA

Coordenação de programação

Pedro Rena

Produção

Victória Moraes

Co-realização

Fundação Clóvis Salgado

Curadoria

Pedro Rena

Roberto Said

Produção executiva

Victória Moraes

Assistente de produção executiva

Carol Mariano

Assistente de produção

Felipe Pires

Controller financeiro

Carol Mariano

Filmagem

Augusto Barros

Intérprete de libras

Bruna M. Pereira

Contadora

Marianna Diniz

Equipe Cine Humberto Mauro

Vitor Miranda (Gerente Cine Humberto Mauro)

Julio Cruz (Produtor de Técnica e Projeção)

Sara Paoliello (Produtora de Ações de Acessibilidade)

Rodrigo Azevedo (Produtor de Programação)

Ana Cândida (Assistente de Produção)

Clério Ramos (Coordenador de Design Gráfico)

Natália Vianini (Analista de Mídias Sociais)

Lucas Oliveira (Assessor de Imprensa)

Regyane Bittencourt (Assessora de Imprensa)

Colaboradores

Laura Godoy

Glaura Cardoso Valle

João Paulo Rabelo

Catálogo

Edição e diagramação

Pedro Rena

Assistência de diagramação

Gabriela Abdalla

Imagem da capa

Clério Ramos

Agradecimentos

Anavilhana, Beto Hektor, BDMG Cultural, Bem-te-vi Filmes e Projetos Literários, Bernardo Mucida, Bernardo Sabino, Cinemateca Brasileira, Cláudio Kahns, Cléber Eduardo, Débora Drumond, Elaine Vegnaduzzi, Flávia Álvares, Flávia Moreira, Fopagô Filmes, Gabriela Abdalla, Guilherme Reis, Igor Cerqueira, Instituto Moreira Salles, Janaina Souza, Luana Melgaço, Mariana Fagundes, Mariana Mól, Marianna Diniz, Matheus Matias, Maria Graciema de Andrade, Natacha Rena, Olada Audiovisual, Pedro Graña Drummond, Pedro Hilário, Pedro Sabino, Postura Digital, Rafael Barros, Rodrigo Lacerda, Rute Assis, Samuel Marotta, Sérgio Alcides, Silvio Todeschi, Uauá Estúdio

Site

<https://mostradrummondeocinema.cartografia.org/equipe/>

