

## O êxtase do povo: *P.M.* (Cuba, 1961) e *Arrasta a bandeira colorida* (Brasil, 1970)

Victor Guimarães\*

**Resumo:** O artigo traça uma comparação figurativa entre *P.M.* (Sabá Cabrera Infante & Orlando Jiménez Leal, Cuba, 1961) e *Arrasta a bandeira colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, Brasil, 1970), no sentido de interrogar como a figuração do povo no cinema latino-americano é atravessada pela experiência histórica.  
Palavras-chave: cinema latino-americano; análise figurativa; povo; Aloysio Raulino; Orlando Jiménez Leal.

**Resumen:** El artículo establece una comparación figurativa entre *P.M.* (Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, Cuba, 1961) y *Arrasta a bandeira colorida* (Aloysio Raulino y Luna Alkalay, Brazil, 1970), con el objetivo de indagar el modo en el que la experiencia histórica atraviesa la figuración del pueblo en el cine latinoamericano.  
Palabras clave: cine latinoamericano; análisis figurativo; pueblo; Aloysio Raulino; Orlando Jiménez Leal.

**Abstract:** The article draws a comparison between *P.M.* (Sabá Cabrera Infante & Orlando Jiménez Leal, Cuba, 1961) and *Arrasta a bandeira colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, Brazil, 1970), in order to question how the figuration of the people in Latin American cinema intertwines with historical experience.  
Keywords: Latin American cinema; figurative analysis; people; Aloysio Raulino; Orlando Jiménez Leal.

**Résumé :** Cet article établit une comparaison figurative entre *P.M.* (Sabá Cabrera Infante et Orlando Jiménez Leal, Cuba, 1961) et *Arrasta a bandeira colorida* (Aloysio Raulino et Luna Alkalay, Brésil, 1970), afin d'interroger la manière dont la figuration du peuple dans le cinéma latino-américain est traversée par l'expérience historique.  
Mots-clés : cinéma latino-américain ; analyse figurative ; le peuple ; Aloysio Raulino ; Orlando Jiménez Leal.

---

\* Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. 31270-901. E-mail: zictorzictor@gmail.com

Submissão do artigo: 15 de março de 2019. Notificação de aceitação: 16 de maio de 2019.

Havana, Cuba, 1961. Da proa de um barco que traz homens e mulheres em busca de festa vemos as luzes da zona portuária da cidade. No interior dos bares enfumaçados, ao som dos ritmos afro-cubanos, o trabalho de figuração ressalta o movimento sinuoso dos corpos – que dançam ou cambaleiam bêbados –, as trocas de olhares cheios de desejo, o tilintar percussivo dos copos. O suor se mistura à fumaça dos cigarros e ao álcool derramado e compõe uma economia figurativa fluida, intensificada pelo alto contraste da fotografia, pelo desfoque frequente e pelas manchas na tela. Nessa multidão festiva filmada tão de perto, tudo aponta para um estado de embriaguez coletiva, que o curta-metragem *P.M.* (Sabá Cabrera Infante & Orlando Jiménez Leal, Cuba, 1961) retrata em sua incandescência ambígua: haverá encontro e briga, harmonia e desordem nessa noite *habanera* de delírio e perdição.

São Paulo, Brasil, 1970. A partir de um conjunto de fotografias do carnaval de rua paulistano e de um repertório de marchinhas, Aloysio Raulino e Luna Alkalay realizam *Arrasta a bandeira colorida* (1970), curta-metragem que também elabora uma figuração do povo calcada nos signos da festa e da embriaguez. À primeira vista, os filmes parecem mais distantes do que próximos: se *P.M.* é uma incursão observacional herdeira das primeiras experiências do cinema direto norte-americano, *Arrasta a bandeira colorida* é um filme de montagem a partir de imagens fixas, cuja operação predominante parece reenviar a outras fontes latino-americanas: as fotomontagens de Fernando Birri ou filmes como *Now!* (1965), de Santiago Álvarez, cujas poéticas também se apoiam na transfiguração cinética, sonora e temporal das fotografias.

Há, assim, mais que uma afinidade de procedimentos estilísticos, uma economia figurativa próxima e, de forma ainda mais intensa, uma energia figural comparável. Em *Arrasta a bandeira colorida*, as fotografias dançam como os corpos nos planos-sequência de *PM*: em panorâmicas, *zooms* agressivos, tremores e balanços – com ou sem música – ao ritmo sincopado dos cortes da montagem, que alterna paradas na imagem e entrecchos velozes numa musicalidade complexa. Além de compartilharem um motivo semelhante – a festa popular –, ambos figuram o povo como uma potência sensual, múltipla, atravessada por ambiguidades e opacidades. A sinuosidade das composições e a fluidez da montagem, os enquadramentos descentrados e o alto contraste da fotografia, as zonas de desfoque e os borrões que produzem um *fou* constante, a economia sonora baseada nos ritmos afro-cubanos e afro-brasileiros, as singularidades dos corpos em cena, tudo aponta para a elaboração de uma energia figural extática, plural, densa. Em Havana como em São Paulo, trata-se de elaborar, no cinema, uma potência estético-política do povo que escapa às configurações tradicionais da luta e do cinema políticos.

### Potências de uma controvérsia figurativa

*P.M.* se tornou mundialmente conhecido por ser o primeiro caso de censura do cinema cubano revolucionário. Após terem realizado o filme de maneira independente e o veiculado na televisão sem qualquer constrangimento, os realizadores buscaram obter uma licença para sua exibição em uma sala de cinema especializada em curtas-metragens – autorização essa que, para espanto geral, foi negada. Impedido de circular publicamente à época em que foi lançado e condenado ao ostracismo, o filme passou cinquenta anos praticamente sem ser exibido. Um retorno aos textos dos relatórios de censura – e a seu vocabulário fortemente figurativo – nos permite avaliar como a figuração do povo, nesse caso, foi tratada não apenas como uma questão eminentemente estética e política, mas transformou-se em controvérsia pública e, efetivamente, em problema de Estado.

O Acordo oficial do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas (ICAIC) sobre a proibição do filme – que fora apresentado no dia 12 de maio de 1961 – começa com uma citação da lei de criação do Instituto, que assinala que “o cinema constitui, por virtude de suas características, um instrumento de opinião e formação da consciência individual e coletiva”, que colabora para tornar “mais profundo e diáfano o espírito revolucionário e a sustentar um fôlego criador”. E segue dizendo que “essa premissa tem normatizado o trabalho do ICAIC, garantindo uma produção acorde com as circunstâncias revolucionárias que vive o país”, para arrematar com o veredito: “a Comissão de Estudo e Qualificação de Filmes reunida em sessão ordinária acordou, depois de estudar o citado filme, proibir sua exibição, por oferecer uma pintura parcial da vida noturna *habanera*, que empobrece, desfigura e desvirtua a atitude que o povo cubano mantém contra os ataques arteiros da contrarrevolução às ordens do imperialismo ianque” (*apud* Luis, 2003, p. 223).

É importante reter os traços gerais do contexto histórico preciso em que essa proibição acontece: nos primeiros anos de uma revolução ainda pouco sólida, fartos em episódios de sabotagem e focos de contrarrevolução (o filme é apresentado ao ICAIC menos de um mês após o famoso episódio da invasão da Playa Girón por mercenários a serviço dos Estados Unidos), o cinema é tido como um instrumento fundamental para a consolidação do processo revolucionário. Não nos esqueçamos de que o primeiro filme do cinema cubano revolucionário – *Esta tierra nuestra*, de Tomás Gutiérrez Alea (1959) – é realizado ainda durante a tomada do poder, pela cooperativa Cine Rebelde e pela Direção de Cultura do Exército Revolucionário, nem do fato de que o decreto de criação do ICAIC data de menos de três meses após a tomada de Havana pelos guerrilheiros. Para o bem ou para o mal, cinema e revolução em Cuba

são indissociáveis, e é por isso que a figuração do povo em um único filme de curta-metragem é tratada como questão de interesse nacional.

À época, instala-se uma controvérsia pública em torno do episódio de censura, que desperta preocupação em parte da classe artística quanto à garantia da liberdade de criação estética no novo regime. De um lado, o ICAIC – e, por extensão, o governo central –, cioso da preservação do espírito revolucionário; de outro, associações de artistas e especialmente o grupo ligado ao suplemento cultural semanal *Lunes de Revolución*, liderado pelo célebre escritor Guillermo Cabrera Infante, irmão de um dos realizadores de *P.M.*, que fora responsável pelo financiamento do filme e por sua exibição no programa de televisão ligado ao semanário. Em um texto de 30 de maio de 1961, enviado pela Comissão de Estudo e Qualificação de Filmes do ICAIC à Associação de Escritores e Artistas, o órgão reiterava que *P.M.*, embora “tecnicamente dotado de valores artísticos dignos de consideração, oferecia uma pintura parcial da vida noturna habanera que, longe de dar ao espectador uma correta visão da existência do povo cubano nesta etapa revolucionária, a empobrecia, desfigurava e desvirtuava” (*apud* Luis, 2003: 224). No entanto, diante do temor despertado entre intelectuais e artistas de um ataque governamental à liberdade de expressão, o Instituto se apressa em propor projeções privadas do filme às “organizações de massas do povo cubano”, como a Central de Trabalhadores de Cuba (CTC), a Federação Estudantil Universitária (FEU), a Associação de Jovens Rebeldes, a Federação Democrática de Mulheres, as Milícias Nacionais Revolucionárias, entre outras, e se dispõe a retificar a decisão caso haja uma única solicitação por parte de alguma dessas organizações. Ao justificar a decisão, o ICAIC conclui que “ninguém mais autorizado do que esses organismos populares para determinar se a proibição de *P.M.* é uma justa medida de proteção do prestígio do povo de Cuba nesses instantes ou, ao contrário, é uma decisão antidemocrática e mutiladora da liberdade de expressão dos artistas de nosso país” (*apud* Luis, 2003: 224).

No dia 31 de maio, é realizada uma reunião na Casa de las Américas, com a exibição fechada do filme a artistas, intelectuais e representantes de várias organizações populares. Após um debate que durou dezessete horas e após reafirmar que o filme seria “nocivo aos interesses do povo cubano e de sua Revolução”, o ICAIC decide manter a proibição, alegando – em palavras oficiais do Instituto – que o público reunido na projeção “esteve de acordo por imensa maioria, especialmente pelos defensores, ou pelos que simpatizavam com o filme, em proibir a exibição e dar por concluído o incidente” (*apud* Luis, 2003: 225). Segundo o relato de Emilio Saborido (2009), a cópia é devolvida aos realizadores, que não aceitam a proposta do ICAIC de realizar novas exi-

bições para as associações de massa – uma vez que consideravam que todos esses organismos estariam irremediavelmente controlados pelo poder central –, não sem uma moção de protesto que reuniu mais de 200 assinaturas contra a proibição. Haveria ainda duas reuniões na Biblioteca Nacional com o próprio Fidel Castro e intensos debates nas páginas de *Lunes de Revolución* e em outros espaços, mas o fato é que as pressões não teriam força para derrubar a proibição e o filme permaneceria censurado por décadas.

O “caso *P.M.*” entrou para a história como o primeiro episódio de censura à produção cultural no período revolucionário e vários autores convergem em dizer que a partir daí começaram tempos mais duros na relação entre os artistas e o governo. O semanário *Lunes de Revolución* teria de fechar as portas poucos meses depois, e seu diretor logo encontraria o caminho do exílio, junto com outros artistas e intelectuais – entre eles, o próprio Orlando Jiménez Leal. No documentário *La outra Cuba* (Orlando Jiménez Leal, 1984), realizado no exílio, o realizador volta ao *affaire P.M.* e o retrata como episódio central na história cultural do período revolucionário, com direito a uma longa entrevista com Guillermo Cabrera Infante.

Haveria ainda outros episódios de censura e intrincadas disputas internas no ICAIC ao longo das décadas seguintes, mas o que interessa reter aqui é o aspecto eminentemente figurativo da controvérsia. As questões que nos interessam mais de perto são: por que a figuração do povo em *P.M.* incomoda tanto, a ponto de impor ao filme uma proibição tão severa e tantas vezes reiterada? Em que medida as alegações de parcialidade, empobrecimento, desfiguração, desvirtuação, desprestígio, nocividade e incorreção na figuração do povo presentes nos textos oficiais de justificação da censura nos ajudam a compreender, a contrapelo, a potência da invenção figurativa do filme?

### **Um povo em riste**

Se atentamos para as figurações do povo que irrompem em Cuba logo após a revolução, veremos que predominam os motivos do trabalho, do compromisso coletivo, da coesão e da luta revolucionária. Num filme como *Esta tierra nuestra* (1959), realizado ainda no correr da luta, trata-se de figurar a inauguração guerreira de um país em transformação radical através da ação autônoma de seu povo, que tomou as rédeas de sua história. A imagem mais emblemática do filme é, justamente, o plano que figura a chegada triunfal dos guerrilheiros a uma aldeia (figura 1): inicialmente, vemos apenas uma estrada em aclave, vazia, até que, detrás da ladeira, desponta uma linha de soldados com a frente alta e as armas em punho, caminhando resolutos em direção ao vilarejo – e ao espectador.



Figura 1. A chegada dos revolucionários em *Esta tierra nuestra* (Tomás Gutiérrez Alea, 1959).

Os planos seguintes figuram uma festa (figura 2). Diferentemente da celebração noturna, lasciva e sensual que caracterizaria dois anos depois *P.M.*, no entanto, trata-se de um festejo diurno, feito de abraços e sorrisos entusiasmados com o porvir da luta. O que se celebra na imagem é a união entre os camponeses e os guerrilheiros para a formação de uma coletividade inédita, propriamente revolucionária, que será responsável pela ruptura radical na história do país. O povo aqui é sinônimo de uma figura coletiva em estado de inauguração, cujos traços principais são a reunião dos corpos e a euforia revolucionária. A reunião é, aqui, um acontecimento estético e político, que dá ensejo a uma coletividade nova, assim como a euforia que se percebe nos rostos e gestos nunca fora dantes experimentada.



Figura 2. A festa revolucionária em *Esta tierra nuestra* (Tomás Gutiérrez Alea, 1959)

Podemos encontrar um desenvolvimento dessa primeira figuração revolucionária do povo em *Muerte al Invasor* (Tomás Gutiérrez Alea & Santiago Álvarez, 1961), filme realizado já no contexto do recém-criado ICAIC, que retrata justamente a resistência armada do povo cubano aos ataques do imperialismo ianque em Playa Girón. A euforia revolucionária inaugural da aldeia de *Esta Tierra Nuestra* se transfigura aqui na multidão maciça dos comícios em Havana, nas colunas bem delineadas dos desfiles militares e nas fileiras de combatentes com destino ao litoral (figura 3). A narração triunfalista, os enquadramentos geométricos, a música imponente e a montagem implacável figuram um povo em estado de mobilização permanente, sempre disponível para a luta.



Figura 3. O povo mobilizado em *Muerte al Invasor* (Tomás Gutiérrez Alea & Santiago Álvarez, 1961)

Da multidão reunida na enorme praça às marchas militares, das colunas de soldados à *contra-plongée* das metralhadoras em riste (figura 4), tudo aponta para a coesão, a linearidade, a altivez, o concerto dos corpos e das armas – seja na aclamação diante do líder, seja na disposição para o combate. Filas, desfiles, fileiras: civis e militares pertencem a uma mesma figuração retilínea e ritmada, cujo vetor aponta sempre para a frente. Trata-se de ostentar o caráter maciço, altivo, coerente e unívoco de um povo em riste, capaz de resistir – ao menos na ficção voluntarista elaborada pelo cinema – à potência planetária que o ameaça.



Figura 4. As armas em riste e as fileiras de soldados em *Muerte al Invasor* (Tomás Gutiérrez Alea & Santiago Álvarez, 1961)

### De um êxtase a outro

Como escreve Jorge Ruffinelli sobre *P.M.*, “enquanto a revolução, tão fresca (tinha apenas dois anos) se exibia triunfalista e até socialista (é o ano em que se assumiu como tal), aquelas imagens podiam ser interpretadas ou como resquícios de um mundo anterior ou como provocação ideológica” (Ruffinelli, 2012, p. 29). Se *Esta tierra nuestra* figura a euforia revolucionária inaugural (figuras 1 e 2) e *Muerte al Invasor* o júbilo da primeira vitória massiva no combate à contrarrevolução (figuras 3 e 4), *P.M.* se lança à figuração de um outro êxtase popular, diametralmente oposto no espectro ideológico: aquela euforia diária, noturna, aquele júbilo recomeçado a cada madrugada e que, a princípio, não poderia estar mais distante da grande História ou mesmo da política. Nesse sentido, a sinopse descritiva escrita por Sabá Cabrera Infante é, ao mesmo tempo, modesta e profundamente reveladora:

*P.M.* é um pequeno ensaio de *free cinema*, seguindo, mais do que a escola inglesa, os filmes dos irmãos Maisles em geral e, em particular, *Primary*. (...) É uma sorte de documentário político, sem aparente linha argumental, que apanha as maneiras de se divertir de um grupo de habaneros em um dia de fins de 1960. Ou seja, trata-se de um mural cinemático sobre o fim de uma época. No filme se veem cubanos dançando, bebendo e, em um momento da peregrinação por bares e cabarés de “mala muerte”, uma briga. Começa cedo da noite na esquina de Prado e Neptuno e termina na madrugada do outro lado da baía, com o barquinho regressando de Havana a Regla (Cabrera Infante *apud* Saborido, 2009: 66).

Embora insista em ressaltar o caráter banal dos acontecimentos retratados no filme e o aspecto minoritário da empreitada fílmica, o realizador não hesita em qualificá-lo como “documentário político” e “mural cinemático sobre



o fim de uma época”. As expressões são misteriosas e dão margem a múltiplas leituras: em que sentido *P.M.* poderia ser considerado um filme político? Que época é essa que está em vias de desaparecer? Se se trata do período pré-revolucionário, qual seria o sentido de retratar o seu fim em um filme tão jubiloso? Para onde apontaria o gesto político do cineasta que compõe esse mural? Nosso gesto aqui não consistirá em desvendar as intenções subterrâneas das breves descrições do autor, nem mesmo em seguir sua perspectiva de exegese do filme – em certo sentido, tratar-se-á, inclusive, de contrariá-la. No entanto, as expressões de Cabrera Infante nos permitem organizar o pensamento em torno da questão que interessa de perto a esta pesquisa: que figuração do povo é essa que emerge em *P.M.*, e em que medida ela se distancia das anteriores, sem abandonar seu caráter político? Ou ainda, num segundo movimento: em quais aspectos o êxtase da boemia *habanera* é comparável ao êxtase carnavalesco de *Arrasta a bandeira colorida*, e em que sentido o filme cubano nos ajuda a pensar o brasileiro?

O contexto do aparecimento de *Arrasta a bandeira colorida* é muito diverso do de *P.M.* (a começar pelo abismo histórico e geográfico entre uma Cuba em pleno processo revolucionário e um Brasil saído da derrota de um golpe de Estado e que atravessava o período mais duro da repressão ditatorial), porém a inserção do filme no ambiente cinematográfico local – e mesmo mundial – é certamente comparável. Escrevendo no calor da hora, Fernando Solanas e Octavio Getino (1988 [1969]) apontavam a urgência do momento histórico e descreviam a alvorada do cinema militante em várias partes do mundo, com especial atenção à América Latina. No Brasil, guardadas as devidas proporções (a começar pela existência pouco numerosa de um cinema militante feito na clandestinidade, aos moldes argentinos ou colombianos), um grupo extremamente expressivo de cineastas se radicaliza a partir de 1968, tomando o rumo de uma figuração explícita da luta política: são as cenas de tortura de *Jardim de Guerra* (Neville d’Almeida, 1968), *A Vida Provisória* (Maurício Gomes Leite, 1968) e *Manhã Cinzenta* (Olney São Paulo, 1968); a sugestão da guerrilha armada em *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968) e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1970) ou sua presença maciça no final de *Desesperato* (Sérgio Bernardes Filho, 1968); a empreitada documental de Glauber Rocha e Affonso Beato na *Passeata dos 100 Mil em 1968* (1968) – retomada no início de *Câncer* (Glauber Rocha, 1968/1972), entre muitos outros exemplos possíveis.

Praticamente ao mesmo tempo em que João Silvério Trevisan filmava e montava na clandestinidade o *ciné-tract* febril *Contestação* (1969), petardo expressamente dirigido contra a ditadura, Raulino e Luna Alkalay decidiam

fazer um filme sobre o carnaval. Embora não sejam conhecidos muitos registros sobre a recepção do filme, não seria de se espantar que a recepção de *Arrasta bandeira colorida* à época tenha sido semelhante à de um filme como *Antes, o Verão* (Gerson Tavares, 1968), filme que também se distanciou da luta política contra a ditadura para figurar um drama burguês naquele momento histórico explosivo e acabou esquecido, destruído por seu autor frustrado e só recuperado há alguns anos entre as latas desconhecidas de uma cinemateca<sup>1</sup>.

Se as figurações revolucionárias do povo ressaltavam o êxtase das ações coletivas de enorme envergadura histórica – a resistência em Playa Girón, a própria Revolução –, *P.M.* retrata o júbilo carnal contido em eventos banais, corriqueiros, concentrados em uma única noite de festa popular. No primeiro plano do filme, um pequeno barco chega à zona portuária de Havana trazendo os notívagos que partem em direção aos bares e cabarés da cidade; no último, alta madrugada, após as sequências embriagadas de música, bebida e baile, o barquinho se afasta da região boêmia levando de volta os bêbados em direção ao outro lado da baía (figura 5). Em *Arrasta a bandeira colorida*, a concentração temporal é semelhante: o filme começa noturno, privilegiando imagens em um sambódromo na primeira metade, para depois retratar o carnaval diurno pelas ruas da cidade (figura 6). Lá como aqui, o êxtase começa febril e se torna mais e mais embriagado, até a ressaca do fim de festa.

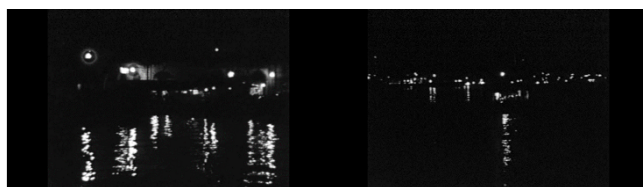


Figura 5. Chegada e partida do barco no início e no final de *P.M.*

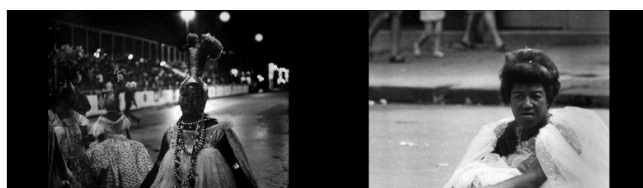


Figura 6. Passagem da noite no sambódromo ao carnaval diurno na rua em *Arrasta a bandeira colorida*

<sup>1</sup> O filme foi localizado em 2005 pelo conservador-chefe da Cinemateca do MAM, Hernani Heffner, e restaurado alguns anos depois por iniciativa de Rafael de Luna Freire.

Frente à organicidade de um povo íntegro e mobilizado, *P.M.* figura a confusão enérgica dos bares, a música improvisada e o baile espontâneo, a imprevisibilidade da noite *habanera*. Aos planos fixos e gerais da celebração triunfalista da revolução, o filme contrapõe os movimentos intensos e a proximidade de um êxtase físico, ébrio, numa figuração epidérmica e tátil dos corpos (figura 7). Contudo, nessa outra modalidade de figuração do corpo popular também desponta um traço político, que reside justamente na afirmação do povo como energia múltipla, imprevisível, indomável (pelos governos, pelos discursos, pelas grades da representação correta e desejável). Tanto *P.M.* quanto *Arrasta bandeira colorida*, de forma mais ou menos indireta, encontram na celebração extática dos corpos populares uma energia de resistência e uma singular potência de invenção.



Figura 7. Os corpos extáticos em *P.M.*

### Formas da embriaguez

A economia figurativa de *P.M.* é inteiramente governada pelo signo da fluidez. A começar pela concentração temporal no período noturno, tudo na matéria plástica do filme se contrapõe aos contornos rijos, claros e diretos dos filmes revolucionários: a noite, reino da indeterminação figurativa – o tempo dos contornos imprecisos, das zonas de sombra, das regiões de indistinção –, empresta o mote que impregna todo o resto: do privilégio a certos motivos visuais até as escolhas de enquadramento, da aposta no alto contraste fotográfico aos movimentos sinuosos da câmera, do jogo com os reflexos até a aposta nas luzes estouradas, toda a arquitetura visual aponta para a fluidez (figura 8).

Do ponto de vista do que se filma, *P.M.* privilegia motivos visuais que materializam estados da matéria líquidos ou gasosos: abundam os planos-detelhe que enfatizam a espuma das cervejas, a água ondulante do mar, o suor nos rostos, a fumaça dos cigarros (figura 8). É como se a textura do filme absor-

vesse os vapores do álcool que exala dos corpos dançantes e fosse tão tomada pela embriaguez quanto seus personagens. A visão turva da embriaguez também tinge a preferência de *P.M.* pelas superfícies de transparências imprecisas: as luzes bruxuleantes do porto na água, o espelho sujo do balcão do bar que reflete nebulosamente os corpos dos frequentadores, as recorrentes janelas embaçadas que transformam o interior dos estabelecimentos em um território fluido e cambiante (figura 8).



Figura 8. A fluidez em *P.M.*

O tratamento fotográfico também contribui sobremaneira para a construção dessa arquitetura visual: as luzes sobressalientes produzidas pelo alto contraste, na medida em que estouram, criam zonas de sombra mais densas, impregnando cada imagem de um *flo* muito intenso. Nessa atmosfera fluida, tomada por líquidos e gases – suor, fumaça, cerveja – e acentuada pelos sobre-enquadramentos – janelas embaçadas, espelhos turvos –, as figuras humanas se exibem como que banhadas pela luz leitosa do interior dos bares. Especialmente na segunda metade do filme – que retrata a preparação de uma apresentação musical e alguns lances do concerto –, o filme se enche de silhuetas, formas imprecisas, brancas mais radiantes e negras mais densas.

Como um filme essencialmente musical, *P.M.* retrata diversas cenas de dança nos bares e cabarés. Essa figuração privilegiada do movimento perpétuo do corpo se desdobra no movimento constante e sinuoso da câmera, que se imiscui entre os grupos para traçar, junto dos corpos bailantes, trajetórias irregulares e imprevisíveis – que culminam nas entradas e saídas abruptas de quadro. A agitação dos corpos contamina o frenesi da câmera, que não suporta a inércia: se um casal começa a dançar num espaço exíguo, o quadro

se move das nádegas ao rosto, e deste de volta aos pés; um breve *close-up* de alguém que dança muito rapidamente conduz a um reenquadramento súbito, que encontra outro rosto na pequena multidão; mesmo quando fora dos bares, é preciso estar a bordo de um veículo em movimento para retratar as luzes da zona portuária.

A dramaturgia operada pela montagem segue a mesma toada: não há personagens, nem discursos; o que o filme nos oferece é uma imersão sensorial na noite *habanera*, inteiramente constituída por planos breves, quase sempre com muito movimento e agitação em seu interior (figura 9). A montagem constrói *raccords* baseados no movimento e na forma dos corpos que dançam, conversam, bebem, fumam, tocam instrumentos musicais; compõe sequências que se costuram muito mais a partir de ressonâncias visuais do que de quaisquer lógicas narrativas. Se vemos um plano-detalle das costas de uma dançarina, no qual se poussa a mão do parceiro, um *raccord* logo faz migrar o olhar para a mesma região do corpo de uma outra mulher que dança, sozinha, no canto do bar – e, de lá, de volta ao casal.



Figura 9. O movimento perpétuo em *P.M.*

Se os cortes quase sempre mutilam a continuidade dos movimentos – um passo de dança a meio caminho, alguém que anda de um lado a outro do bar e não chega até o destino –, é porque o que interessa à montagem é transferir a energia desse movimento interrompido em pleno curso ao plano seguinte, como se um corpo pudesse emprestar ao outro o suingue, como se uma imagem pudesse reter da anterior a sensualidade que lhe é constitutiva e contaminar a seguinte. O movimento durante quase toda a duração de *P.M.* é perpétuo porque a montagem não permite que a forma corporal cambiante se estanque

em uma postura; porque a intensidade dessa economia figurativa não admite a inércia.

A construção sonora do filme aponta para uma direção semelhante. Já no início, quando o barco chega ao porto, só o que ouvimos é o ruído do barco a contaminar o barulho das conversas entre os tripulantes. Mas dessas conversas não se distingue uma palavra sequer: no flanco oposto dos filmes revolucionários, em que predominavam as palavras de ordem e as locuções em voz *over* imponentes, *P.M.* se interessa pelas conversas enquanto uma materialidade plástica, musical, que comporá a banda sonora do filme em pé de igualdade com os tambores, os violões ou as vozes cantadas.

Ao som indistinto das conversas ruidosas que não conformam palavras ou frases logo vem se juntar a música: o *son*, a rumba e outros ritmos afro-cubanos enchem a banda sonora de *P.M.* do começo ao fim, com sua pulsação vibrante e seu *crescendo* de intensidade que rimam com a figuração extática do filme. Assim como a arquitetura visual do filme, a construção sonora de *P.M.* também prima pela fluidez e pelo convívio entre camadas distintas. Ainda que a qualidade um tanto precária da cópia digital com a qual trabalhamos não permita análises mais finas, é notável que o trabalho sonoro privilegia a combinação entre ruídos e música. Em todo o filme, a música soa forte e é parte fundamental da intensidade energética da economia figurativa de *P.M.*. O frêmito corporal, o tremor das imagens, a instabilidade dos contornos, a embriaguez das texturas, a fluidez do tratamento fotográfico (figura 10), a intensidade da música afro-cubana compõem uma energia figural singular, que encontra na apoteose popular dos recintos de *mala muerte* da Playa de Marianao uma vibração inaudita. A embriaguez extática do povo, longe de representar sua decadência – como queriam os censores –, é o signo máximo de sua potência e vitalidade.



Figura 10. A musicalidade visual de *P.M.*  
(Sabá Cabrera Infante & Orlando Jiménez Leal, 1961)

A energia figural construída em *Arrasta a bandeira colorida* é certamente comparável à de *P.M.*, mas à primeira vista tudo parece opor as arquiteturas visuais dos dois filmes. Se *P.M.* se apoiava nas conquistas do cinema direto para construir uma imersão sensorial na noite *habanera* – a começar pela extrema fluidez da câmera que se imiscui entre os corpos dançantes –, o filme de Raulino e Alkalay enfrenta um primeiro desafio: como extrair energia cinética de imagens majoritariamente fixas? Se em *P.M.* as imagens-movimento se impregnam de uma variação ainda mais intensa nos enquadramentos moventes, em *Arrasta a bandeira colorida* é a partir de um conjunto de fotografias que a montagem terá de construir sua energia própria.

Após uma introdução animada pela marchinha *Ó Abre Alas!*, constituída por recortes de uma série de desenhos de uma publicação carnavalesca, vemos as primeiras imagens fotográficas: em vários ângulos diferentes, as fotografias retratam um desfile carnavalesco no Vale do Anhangabaú – lugar de dispersão das escolas de samba que desfilavam à época pela Avenida São João. O traço figurativo que logo desponta aqui é uma intensa vibração das imagens: desde tremores e variações de luz quase imperceptíveis, quando uma única fotografia é sustentada por alguns segundos, até uma tremulação incisiva das imagens (figura 11), reenquadradas velozmente de um lado a outro (como que sacudidas por uma mão em frente à câmera). Embaladas pela banda sonora, as fotografias como que dançam ao som das marchinhas.

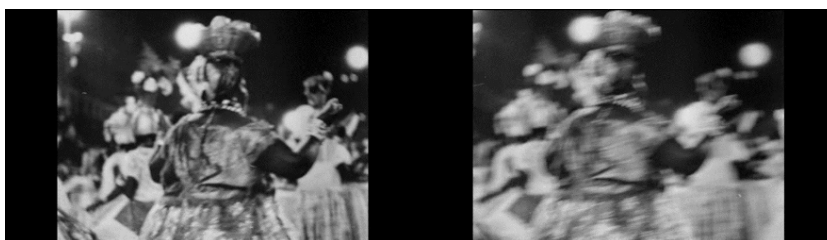


Figura 11. A vibração cinética em *Arrasta a bandeira colorida*

À tremulação incisiva, somam-se outros procedimentos de reenquadramento da mesma imagem fotográfica: movimentos de *zoom in* e *zoom out* velozes; reenquadramentos laterais que fazem o olho deslizar pela fotografia como numa panorâmica sobre uma paisagem; variações bruscas de escala que revelam diferentes porções da imagem; movimentos giratórios que invertem o eixo do olhar. Na mesma toada, a montagem é tomada pelo frenesi: em inúmeros cortes e justaposições, as imagens se sucedem como lampejos, em durações muito diferentes que fazem com que o ritmo seja fortemente dinâmico e im-

previsível. Entre uma imagem e outra do desfile, interpõem-se brevíssimos planos-detálhe da arquitetura da cidade: luzes, fragmentos da arquibancada ou do chão.

Mesmo que também se trate de um desfile, os cortejos de *Arrasta a bandeira colorida* nada devem à linearidade das marchas militares:

O altíssimo contraste do tratamento fotográfico também cria movimento: as luzes estouradas do sambódromo se destacam em meio à escuridão da noite, assim como os rostos negros nas fantasias predominantemente claras. O estouro acentuado das luzes conduz à abstração: por vezes, são massas de brancura que dançam sobre a negrura da noite (figura 12). O movimento aqui não advém apenas dos corpos que dançam o carnaval – se espraia pelas cores, pelas formas, pelas sombras, pelas sombras e pelos reflexos na arquitetura da cidade.

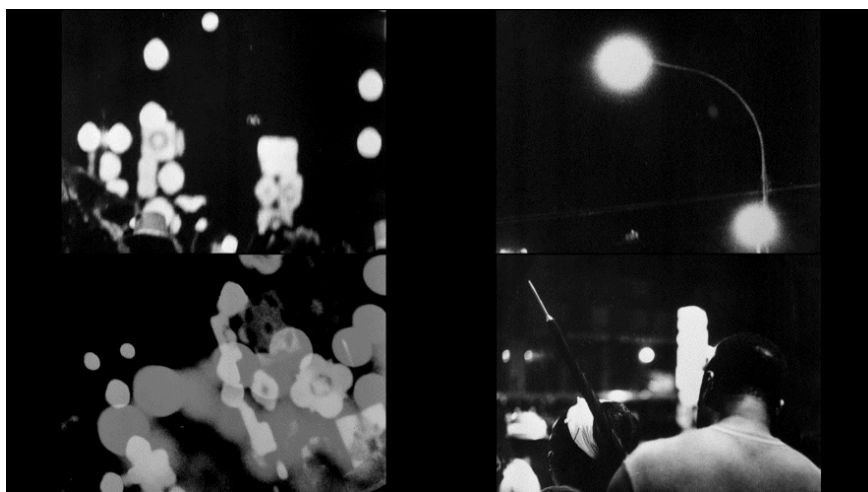


Figura 12. As luzes de *Arrasta a bandeira colorida*

Se, mesmo constituído quase integralmente de imagens fotográficas, *Arrasta a bandeira colorida* é um filme fortemente enérgico, dinâmico, com ritmo contagiante, isso se deve às operações da montagem. Os reenquadramentos diversos, a intercalação entre planos brevíssimos e outros mais longos e a multiplicação frenética das imagens injetam fluidez no filme. O auge dessa fluidez se dá nas operações de fusão (figura 13), que vez por outra fazem com que os rostos dos passistas se mesquem à paisagem da cidade.



Figura 13. A fusão em *Arrasta a bandeira colorida*

A fluidez também se manifesta no privilégio de alguns motivos visuais: se em *P.M.* predominavam as janelas embaçadas, o suor e a espuma da cerveja, aqui saltam aos olhos os motivos aquáticos (figura 14). As poças d'água na avenida encharcada pela chuva se somam aos estouros das luzes, aos constantes desfoques do tratamento fotográfico e às largas zonas de sombra para criar uma economia figurativa igualmente marcada pela indeterminação dos contornos e pelo intenso *fou* que toma conta do filme em vários momentos. Nalgumas imagens, é muito difícil distinguir onde começa um corpo e termina outro, onde termina um rosto e onde começa a cidade.

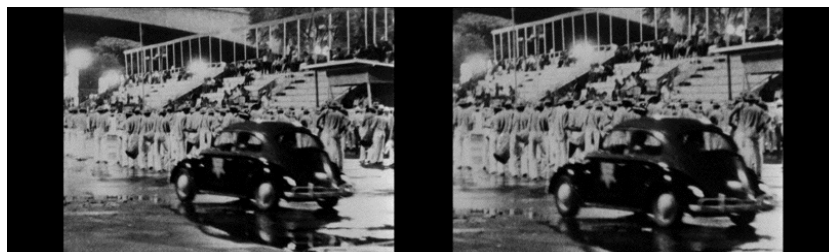
Figura 14. Os motivos aquáticos em *Arrasta a bandeira colorida*

Há uma diferença fundamental, entretanto. Se a fluidez em *P.M.* opera quase sempre num *crescendo* de intensidade embalado pela música, esse mesmo traço figurativo se mostra, em *Arrasta a bandeira colorida*, muito mais acidentado, sincopado, cheio de arestas. A montagem frequentemente interpõe brevíssimos planos-detalle que rompem momentaneamente com a figuração extática do carnaval; a decomposição do movimento – via repetições diferidas da mesma imagem fotográfica, reenquadramentos laterais, *zoom* – desconstrói a continuidade figurativa. É como se a celebração dos corpos populares estivesse sempre sob suspeita, contrariada por outros vetores figurativos que interrompem o fluxo e impedem qualquer imersão apaziguada do olhar.

### **Fluidez acidentada**

A interrupção constante do *continuum* figurativo tem como correspondente sonoro a forte presença dos silêncios (traço característico das bandas sonoras dos filmes de Aloysio Raulino). Se a arquitetura sonora de *P.M.* privilegia o ostensivo preenchimento – materializado na multiplicação das camadas de ruídos e música –, a de *Arrasta bandeira colorida* preza pela extrema depuração: só o que ouvimos são alguns fragmentos de marchinhas de carnaval, entrecortados por silêncios expressivos. Na introdução, o filme aponta um falso caminho e aparenta ser uma simples ilustração de um conjunto de marchinhas célebres do repertório carnavalesco com imagens a festa pelo centro de São Paulo. Logo percebemos, contudo, que tão importante quanto a escolha das canções – algumas delas encarnando diálogos sugestivos com as imagens – são os momentos de silêncio, esculpidos com precisão obsessiva pela montagem.

O primeiro desses silêncios abruptos não poderia ser mais expressivo. Após o refrão da marchinha *O teu cabelo não nega*, que anima a primeira sequência após a introdução, fortemente cinética (todo o repertório dos reenquadramentos, aproximações, distanciamentos e fusões se esboça já aqui), há um corte súbito no som e passamos a ver um breve conjunto de corpos negros de passistas em completo silêncio. Essa sequência de fotografias culmina em um movimento veloz de *zoom in* sobre um plano geral da avenida tomada pela escola de samba e pela arquibancada: no centro da imagem, porém, divisamos a presença insólita e maciça de um carro de polícia (figura 15).

Figura 15. O carro de polícia em *Arrasta a bandeira colorida*

### Utopia e desastre

Na metade diurna de *Arrasta a bandeira colorida*, essa fluidez acidentada assume formas ainda mais incisivas. Uma delas é o corte radical que interrompe a celebração da festa popular para figurar abruptamente seu entorno de opressão. Da leve *contra-plongée* que ostenta a dignidade do monarca negro, que ocupa o centro do quadro e encara a câmera em toda sua opulência carnavalesca, o olhar é transportado, velozmente e sem escalas, para a *plongée* de uma mulher negra de roupas esfarrapadas sentada na calçada, emoldurada pelas pernas indiferentes dos homens de terno e gravata ao redor (figura 16). É como se a montagem, momentaneamente dialética, encarnasse uma tensão irresolvida entre a afirmação da potência política do carnaval – esse instante extático de reversão do cotidiano popular, tantas vezes evocado na arte brasileira – e a constatação da opressão cotidiana, secular, que se manifesta ali mesmo no canto da avenida. A vizinhança material entre o mundo da potência de simulação e a concretude do desastre social brasileiro, constantemente justaposta e reafirmada pela montagem, transforma o filme em um terreno acidentado, em que a potência política do êxtase é simultaneamente celebrada e contrariada, instaurada e interrompida.

Figura 16. O monarca negro e a mulher na calçada em *Arrasta a bandeira colorida*

Noutros momentos, essa tensão irresolvida não é obra de corte e justaposição, e sim habita uma só imagem fotográfica, nas muitas sínteses iconográficas extraordinárias das quais é feito o filme. Numa delas, um punhado de foliões aparece sentado em plena avenida, com suas fantasias monárquicas, qual uma insólita família real europeia de pele negra. No fundo do quadro, os espectadores assistem à cena com seus trajes diários de trabalho, enquanto dois policiais velam pela ordem pública. O contraste radical entre o primeiro e o segundo planos da imagem – que figura a um só tempo a fragilidade e a efemeridade da utopia carnavalesca, sua alteridade extrema em relação ao cotidiano gris da cidade e o horizonte de opressão sempre à espreita – é uma síntese prodigiosa das forças em jogo na economia figurativa de *Arrasta a bandeira colorida*.



Figura 17. A família real em *Arrasta a bandeira colorida*

Outra síntese iconográfica prodigiosa é a imagem de um homem estirado no chão da avenida, com os braços abertos, como um corpo sem vida estendido na rua em pleno carnaval. É impossível não reconhecer as ressonâncias figurativas da célebre bandeira-poema de Hélio Oiticica (1968), realizada apenas dois anos antes de *Arrasta a bandeira colorida* a partir de uma fotografia do cadáver do bandido conhecido como Cara de Cavalo, executado por um esquadrão da morte ainda nos primeiros anos daquela ditadura (figura 18). A distensão cadavérica, a posição dos braços, a evocação visual da marginalidade, os ecos crísticos ressoam com muita força nesse corpo insólito, que transforma a avenida carnavalesca em cena improvável da morte diária.



Figura 18. *Seja marginal, seja herói* (Hélio Oiticica, 1968)  
+ *Arrasta a bandeira colorida*

Mas talvez a mais contundente das operações dialéticas do filme a encarnar a tensão figurativa entre utopia e desastre esteja presente nos momentos em que um reenquadramento lateral faz o olho percorrer a fotografia, até que um signo insuspeito de opressão apreça, num lampejo, em uma região inaudita da imagem. Num desses momentos, duas moças e um rapaz posam altivos para a câmera, até que um reenquadramento súbito para a direita nos faz perceber que aquela cena da celebração carnavalesca também contém em seu interior uma dupla de policiais que parece caminhar em direção ao grupo. Noutra, mais sutil, um menino vestido com um chapéu encara a câmera, até que um reenquadramento para a direita revela, no canto inferior do quadro, a visão inconfundível de um coturno militar (figura 19).



Figura 19. Os reenquadramentos laterais em *Arrasta a bandeira colorida*

Se, nas primeiras seqüências do filme, os constantes e velozes reenquadramentos buscavam injetar energia cinética nas imagens fixas e catalisar a em-

briaguez extática, nesses outros momentos é como se o deslocamento do olhar provocado pelo reenquadramento escrutinasse o interior da imagem, mergulhasse em suas entranhas para revelar, no cerne mesmo do êxtase carnavalesco, a ameaça renitente da repressão. O carnaval, essa espécie de zona utópica temporária em que a figura de um povo altivo, poderoso e feliz se esboça momentaneamente como promessa de um povo por vir, como prefigurava Fernando Birri em seu manifesto “Cine y subdesarrollo” (1988 [1962]) é também o terreno da perpetuação da violência cotidiana do poder, sempre à espreita – mesmo que nas bordas ou no fundo do quadro, mesmo que para percebê-la seja preciso desfazer a festa e deslocar o olhar para suas margens. Se temos em conta que o contexto de fabricação do filme é o sombrio Brasil pós-AI-5, a montagem de *Arrasta a bandeira colorida* aparece como um dos mais sofisticados dribles à censura que imperava à época: um inofensivo filme sobre o carnaval paulistano transformado em vigoroso campo de pensamento político.

### **Embriaguez: do êxtase à dissolução**

Tanto em *P.M.* quanto em *Arrasta bandeira colorida* há uma passagem muito marcada entre o êxtase noturno e sua dissolução, entre o auge da embriaguez festiva e o começo da ressaca. Nos dois filmes, a economia figurativa se transforma drasticamente na passagem entre esses dois momentos. Se em *P.M.* os dois primeiros terços do filme figuram os bares abarrotados, a extrema mobilidade da dança que rima com os deslocamentos da câmera pelo espaço e a intensidade orgástica da música afro-cubana percussiva, o entrecho final revela uma distensão e uma oposição simétrica a esse êxtase: os planos se esvaziam e passam a compor retratos com figuras humanas isoladas no centro do quadro; os enquadramentos passam preferir a fixidez à mobilidade anterior (figura 20), o bolero soa distante no rádio, tingindo a cena de uma melancolia de fim de noite.



Figura 20. A passagem da noite ao dia em *P.M.*

Em *Arrasta a bandeira colorida*, a passagem entre a noite e o dia é sintetizada em um corte abrupto que interrompe a noite extática do Vale do Anhangabaú e justapõe uma fotografia de um homem sentado na calçada, com a cabeça entre os joelhos (figura 21). A ressaca misturada à continuação da festa no dia seguinte começa com a melodia romântica de *As pastorinhas*, enquanto vemos as únicas imagens-movimento do filme, um pequeno fragmento de cinco planos. A câmera, situada no meio da rua, figura a dispersão de um desfile na avenida, a passagem dos últimos passistas e os espectadores em volta. Se em *P.M.* a fluidez da câmera que se imiscuía entre os dançarinos amontoados nos bares figurava o êxtase da embriaguez noturna, em *Arrasta a bandeira colorida* a mobilidade das imagens, ao contrário, nos mostra uma festa que insiste em durar, enquanto se mistura com a vida diurna da cidade em um outro estado de embriaguez, menos extático e mais melancólico, mais atravessado pelos espaços vazios, pelo cansaço, pelos restos de fantasias já se acumulam nas beiradas da rua.

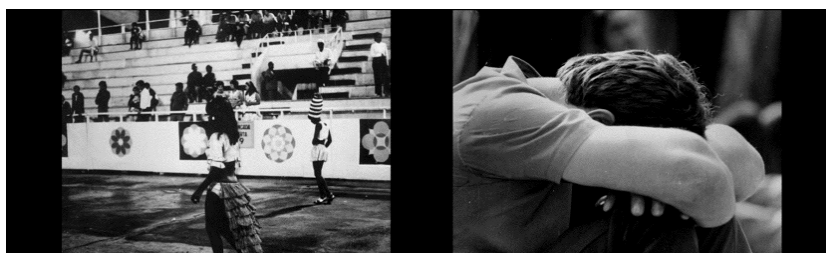


Figura 21. A passagem da noite ao dia em *Arrasta a bandeira colorida*

O cancelamento súbito, o corte brusco no sonho carnavalesco ganha força numa sequência extraordinária, já perto do fim. Um reenquadramento lateral realiza mais uma “panorâmica” sobre uma imagem fotográfica que revela um plano geral da avenida, com foliões estirados no chão da rua e espectadores na calçada com os olhares voltados para a esquerda, observando uma cena que acontece no fora-de-campo. Inicialmente animado por uma canção, o som é interrompido em um *fade out* sonoro rápido, até que vislumbramos de relance a presença de um policial na extremidade direita do quadro, caminhando na direção assinalada pelos olhares (figura 22). É então que, do silêncio profundo, surge o ruído expressivo de um apito (de polícia? de mestre de bateria? de fim de festa?), que transforma toda a figuração da sequência e dispara um conjunto final de imagens da avenida, que começa com planos gerais da confusão deradeira (dentre os quais se destaca a admoestação de um policial a um folião deitado no chão) e culmina em uma série fabulosa de retratos de crianças, que

encaram frontalmente a câmera de Raulino e Alcalay (figura 23). Os olhares-câmera, que igualmente atravessam a inteira obra fílmica de Raulino, surgem aqui uma vez mais em sua potência disruptiva. Diante do fim abrupto do sonho e da opressão recomeçada que o apito anuncia, erguem-se esses rostos infantis, ora altivos e desafiadores, ora puras forças de interrogação. A infância, essa potência de promessa, surge aqui, nesse fim de festa, como uma energia múltipla, que aponta para um futuro incerto.



Figura 22. O corte no sonho carnavalesco em *Arrasta a bandeira colorida*

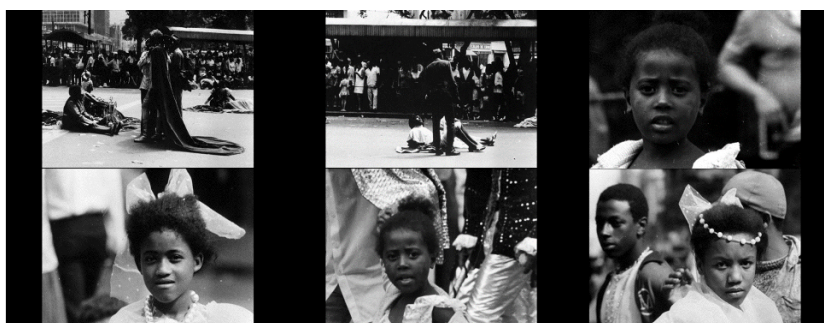


Figura 23. Os rostos das crianças em *Arrasta a bandeira colorida*

### A apoteose do povo

A imagem final de *Arrasta bandeira colorida* é uma fotografia altamente contrastada de um homem negro, de camisa aberta e flor na mão, que se ergue no centro do quadro sobre outros homens que ocupam o fundo. A espontaneidade da tomada, a postura, a expressão, o movimento ondulante da camisa, tudo indica um ápice do êxtase carnavalesco, ao mesmo tempo em que o olhar e o sorriso – tomados pela sombra – exalam incerteza. Sobre essa imagem fotográfica, que se sustenta por mais tempo do que nenhuma outra ao longo do filme, projetam-se os versos de “Quero morrer no carnaval”, de Luis Antônio e Eurico Campos, na voz de Linda Baptista.





Figura 24. A imagem final de *Arrasta a bandeira colorida*

O final de *Arrasta a bandeira colorida* figura a apoteose carnavalesca, esse momento glorioso que, embalado pela canção, só pode rimar com a morte. A força da imagem projetada pelo samba – a morte em pleno carnaval – e sua cintilação no rosto escultural da fotografia são a culminação de uma energia figural múltipla, ao mesmo tempo arrebatadora e mortífera, promessa e lamento, êxtase e dissolução iminente. Se o fim de *P.M.* figurava o regresso melancólico do barco em direção a Regla ao final da apoteose na boemia *habanera*, aqui ainda ressoa uma última nota que aponta para o futuro. Em ambos os filmes, no entanto, o povo em festa é uma energia selvagem, intensa e indomada, multiplicada pela singularidade de cada rosto, que contraria os vetores figurativos que apostam no comprometimento coletivo e na mobilização guerreira tutelada pelo Estado. A festa, nesses filmes, encontra as palavras que Marguerite Duras, em visita a Cuba em 1967 (Duras, 1967, p. 45), reservou para a Revolução: “um povo inteiro que se encontra na escala da criação”.

### Referências bibliográficas

- Birri, F. (1988). Cine y subdesarrollo. *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas.
- Duras, M. (1967). Conversando con los realizadores y artistas del ICAIC. *Cine Cubano*, (45/46): 65-69.
- Jiménez Leal, O. & Zayas, M. (coords.) (2014). *El caso PM: cine, poder y censura*. Madrid: Editorial Hypermedia.

- Luis, W. (2003). *Lunes de revolución, Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Madrid: Verbum.
- Rufinelli, J. (2012). *América Latina en 130 documentales*. Santiago de Chile: Uqbar.
- Saborido, E. (2009). *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana (1959-1976)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Solanas, F. & Getino, O. (1988). *Hacia un tercer cine. Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas.