

## Revisitar para revirar: três atos de recriação transgressora em *Histórias que nosso cinema (não) contava*, de Fernanda Pessoa

Ciro Lubliner\*

**Resumo:** Este artigo busca analisar o filme *Histórias que nosso cinema (não) contava* (2017), de Fernanda Pessoa, a partir de uma crítica dividida em três atos. Na esteira do desenvolvimento desses atos, arriscaremos situar *Histórias...* como um vetor de força expurgadora de repetições de ordem transgressora, provocador de um “cinema de profanação”, para além do termo geral “cinema de apropriação”.  
Palavras-chave: cinema documentário; cinema brasileiro contemporâneo; cinema de apropriação; Pornochanchada; profanação.

**Resumen:** Este artículo propone un análisis de la película *Histórias que nosso cinema (não) contava* (2017), de Fernanda Pessoa, siguiendo una crítica dividida en tres actos. A partir del desarrollo de estos, trataremos de situar *Histórias...* como un vector de fuerza depuradora, de repeticiones de orden transgresor, produciendo un “cine de blasfemia”, más allá del término general “cine de apropiación”.  
Palabras clave: cine documental; cine brasileño contemporáneo; cine de apropiación; Pornochanchada; profanación.

**Abstract:** This article seeks to analyze the film *Histórias que nosso cinema (não) contava* (2017), by Fernanda Pessoa, based on a criticism divided into three acts. In the wake of the development of these acts, we will risk situating *Histórias...* as a vector of purging forces of repetitions of a transgressive order, provoking a “profanity cinema”, beyond the general term “appropriation cinema”.  
Keywords: documentary cinema; contemporary Brazilian cinema; contemporary Brazilian cinema; appropriation cinema; Pornochanchada; desecration.

**Résumé :** Cet article cherche à analyser le film *Histórias que nosso cinema (não) contava* (2017), de Fernanda Pessoa, à partir d’une critique divisée en trois actes. Dans le sillage du développement de ces actes, nous risquerons de situer le film *Histórias...* comme vecteur de force purgeant des répétitions d’un ordre transgressif, provoquant un « cinéma grossier » - au-delà du terme général de « cinéma d’appropriation ».  
Mots-clés : cinéma documentaire ; cinéma brésilien contemporain ; cinéma d’appropriation ; pornochanchada ; profanation.

---

\* Universidade de São Paulo – USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, Departamento de Letras Modernas – DLM. 05508-010, São Paulo, Brasil. E-mail: ciro.lubliner@gmail.com.

Submissão do artigo: 21 de outubro de 2020. Notificação de aceitação: 6 Janeiro de 2021.

### Ato I: [Revisitar para Revirar] HistóriaS

-A repetição seria então transgressão?  
- À condição de que nisso mesmo a transgressão possa repetir-se.  
Maurice Blanchot

“– Então veio aqui pra enfrentar o batente na megalópolis.  
– Olha, eu não sei o que quer dizer isso aí não, viu.  
– Megalópolis.  
– Palavra esquisita, né?  
– Deve ser inglês, alemão, sei lá. Me ensinaram que quer dizer cidade grande, *big city*.  
– Ah...”.

Ao escutarmos esse diálogo, em over, acompanhamos uma imagem em preto e branco, onde a câmera se movimenta em direção a um personagem de costas. Ele está nas calçadas do centro da cidade, sozinho, rodeado pelo comércio fechado. A câmera então se aproxima até “entrar” em sua cabeça: momento em que se dá um corte que nos transporta para o lado inverso do homem, um *close* de seu rosto, afásico, quase sem expressão. A partir daí a câmera se afasta e, à medida que o corpo do homem vai sendo revelado, ele começa a se mover. Na verdade são outros que movem ele, transeuntes que passam apressados e trombam, esbarram nele, ignorando sua presença: agora, as calçadas estão tomadas de gente. Ele se mantém impassível.

Essa sequência poderia ser pensada como pertencente a um filme de cunho político-existencial, que nos apresentaria questões profundas de ordem social, talvez alguma obra de um cineasta do Cinema Novo, mas não é o caso. Ela foi composta a partir da junção de dois filmes: o diálogo, de *Corpo Devasso* (1980) de Alfredo Sternheim; e a imagem, de *Noite em Chamas* (1977) de Jean Garret (Figura 1).



Figura 1. Três *frames* da sequência retirada de *Noite em Chamas*.

Em 2017, no Brasil, houve a aparição de um filme que conta a história dos anos de Ditadura Militar no país por meio de obras enquadradas no que se hegemonizou chamar de “Porno chanchadas”. Esse gênero cinematográfico originado e existente apenas no Brasil ficou conhecido e enclausurado sob a

pecha de um cinema banal e vulgar, que se concentrava no apelo erótico como fonte de retorno comercial.

*Histórias que nosso cinema (não) contava*, de Fernanda Pessoa, surge primordialmente como uma obra que rompe com diversos lugares-comuns quanto às perspectivas ético-estéticas da Pornochanchada, evidenciando como parte daqueles filmes expunha com clareza e de modo explícito<sup>1</sup> a História do Brasil nos ditos “anos de chumbo”. Os trechos dos filmes apropriados por Pessoa não se limitam a somente contar a História; será contando uma história em retalhos (a confecção de uma linha narrativa) que eles problematizam questões elementares para a compreensão da vida no Brasil hoje, ao mesmo tempo que visitando temas que orbitam a crítica cinematográfica.

*Histórias...* faz uso de vinte e oito filmes<sup>2</sup> que compõem uma constelação de temas que tem como fio condutor o período do que podemos nomear como “política pornográfica brasileira” também chamado “Ditadura Militar” (1964-1985), em boa parte coincidente com a era dos filmes da Pornochanchada (que durou, salvo exceções, aproximadamente uma década, do início de 1970 ao começo de 1980). Esses temas, que apareceram com vivacidade naquela época e que continuam a fazer sentidos e ressentidos seus efeitos, atravessam principalmente questões que tocam a exploração em seus mais variados vetores: econômico, social, cultural, político etc.; além de expor como tais imposições exploratórias foram perpetuadas, propagadas e mantidas no Brasil. Uma História de exploração, vigilância e controle que objetiva a confirmação de um *status quo* observado na manutenção e ampliação das desigualdades que garantem à elite brasileira e internacional seu perene privilégio e a concentração cada vez maior de riqueza.

O filme de Pessoa espelha e exemplifica quase todos esses temas, mostrando a chegada do capital estrangeiro como suposta salvação que apenas sal-

1. Diferente das cenas eróticas que, nas Pornochanchadas, eram sempre implícitas em termos de encenação: a nudez “controlada” e o ato sexual “simulado”.

2. São eles: *1001 Posições do Amor* (1978), de Carlos Mossy; *9 Mulheres e um homem* (1974) de David Cardoso; *A Super Fêmea* (1973), de Aníbal Massaini Neto; *Amadas e Violentadas* (1976), de Jean Garret; *Amante muito Louca* (1973), de Denoy de Oliveira; *Árvore dos Sexos* (1977), de Sílvio de Abreu; *Aventuras Amorosas de um Padeiro* (1975), de Waldir Onofre; *Inseto do Amor* (1980), de Fauzi Mansur; *Manicures a Domicílio* (1978), de Carlo Mossy; *Noite em Chamas* (1977), de Jean Garret; *Nos Embalos de Ipanema* (1978), de Antônio Calmon; *O Bom Marido* (1978), de Antônio Calmon; *O Enterro da Cafetina* (1971), de Alberto Pieralisi; *Bonitas e Gostasas* (1978), de Carlo Mossy; *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), de Osvaldo de Oliveira; *Terror e Êxtase* (1979), de Antônio Calmon; *Vítimas do Prazer – Snuff* (1977), de Cláudio Cunha; *Porão das Condenadas* (1979), de Francisco Cavalcanti; *Palácio de Vênus* (1980), de Ody Fraga; *Os Mansos* (1973), de Braz Chediak; *Cada um dá o que tem* (1975), de Adriano Stuart, John Herbert e Sílvio de Abreu; *Gente fina é outra coisa* (1977), de Antônio Calmon; *Eu transo, Ela transa* (1972), de Pedro Camargo; *Elas são do baralho* (1977), de Sílvio de Abreu; *E agora José? A Tortura do Sexo* (1979), de Ody Fraga; *Corpo Devasso* (1980), de Alfredo Sternheim; *Colegiais e Lições de Sexo* (1980), de Juan Bajan; e *Café na Cama* (1973), de Alberto Pieralisi.

vaguardou mais privilégios. Esse fato pode ser exemplificado com a cena da chegada de um personagem, o investidor-industrial alemão Dr. Otto Fassbinder (retirado de *O Bom Marido*, de Antônio Calmon). Sob o pretexto de que esse era o caminho que faria o país deixar de ser uma nação subdesenvolvida, os filmes da Pornochanchada contam como se infiltraram nos anos de 1970 as novas faces de exploração exercidas pelo capitalismo, em sua vertente industrial (as novas tecnologias, os automóveis e eletrodomésticos) e também imaterial (o mercado financeiro e a especulação, a publicidade como valorizadora de “marcas”), relacionadas inclusive a uma espécie de “chamado Divino” (Dr. Fassbinder diz trazer tanto tecnologia quanto fé ao Homem; em outro momento, o personagem do ator Rubens de Falco, um vendedor de ações em *Café na Cama*, de Alberto Pieralisi, afirma não comercializar uma coisa sólida, mas “ilusões, castelos no ar, bençãos de Deus”). Pessoa indica também, pelos filmes apropriados, o escancarar dos métodos de violência extrema e a repressão praticadas durante a Ditadura Militar brasileira, que visava inibir manifestações politicamente contrárias ao totalitarismo vigente então (isso se faz presente em cenas tomadas, por exemplo, de *Vítimas do Prazer – Snuff*, de Cláudio Cunha).

A escolha por uma revisão histórica do Brasil imprimida em *Histórias...* por meio da Pornochanchada é produzida pelo traçar de uma linha do tempo algo cronológica e linear, com apenas um grande salto. Esse salto diz respeito ao início do filme, que apresenta a primeira das indicações de uma estrutura capitular constante por vir, formada por quatro trechos: 1º um prólogo que remonta ao “descobrimento” do Brasil; 2º o dia primeiro de abril de 1964, data da tomada do poder pelos militares; 3º a instauração dos AIs (Atos Institucionais) durante a segunda metade dos anos de 1960; e 4º a entrada nos anos de 1970 (tendo como marco a conquista do tricampeonato de futebol na Copa do Mundo do México) e o sobrevoos por toda a década contado pelos variados temas que a atravessaram até a chegada nos anos de 1980, com a aproximação do fim da Ditadura e também da Pornochanchada.

O prólogo remete ao “descobrimento” do Brasil (apoiado em imagens de *Bonitas e Gostasas*, de Carlo Mossy) e aos primeiros contatos do povo nativo com os colonizadores portugueses que marcam ainda, passados mais de cinco séculos, o contexto do estado social do povo brasileiro. Essa constatação é realizada no filme de Pessoa por uma locução em voz *over*, que com a entonação de um relato e registro de ordem antropológica começa a contar a história de exploração da nação brasileira, destacando as mudanças impostas pelo capitalismo – que levaram do escambo à monetarização.

Antes da abertura para esse prólogo, porém, há uma rápida cena que já dá a ver as condições que permeiam essa relação exploratória, apontando para a ideia de que o que veremos no decorrer do filme será o contar de uma história revisitada: uma mulher vestida de colegial entrega um livro para um senhor e se senta diante e próxima dele (enquanto ouvimos uma voz cantar “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso – “ah, abre a cortina do passado...”). É quando ele lhe pergunta: “o que mais lhe interessa na história?” ao que ela responde “as sacanagens” (cena apropriada de *Colegiais e Lições de Sexo*, de Juan Bajon). A ambiguidade das palavras da mulher aqui se destaca, fazendo referência tanto ao caráter de conotação erótica prenhe nos filmes da Pornochanchada quanto ao que será mostrado na revisão histórica feita pelo filme de Pessoa, sublinhando como o contar dessa História passará necessariamente pela exposição de constantes e reafirmadas explorações, “sacanagens”, no bom português.

Em um grande salto temporal, o que finda com esse prólogo é a ilustração dos anos que antecederam o golpe militar, e o que o motivou: a possibilidade de que as chamadas “reformas de base” necessárias para a diminuição da desigualdade no Brasil ocorressem (notório era o caso da Reforma Agrária, uma das bandeiras levantadas pelo então presidente João Goulart). Como bode expiatório para o golpe – algo exposto com precisão pelo filme de Pessoa – os militares recorrem ao tema do “fantasma do Comunismo”, mote usado e difundido para justificar a tomada do poder no dia primeiro de abril de 1964. É essa sinalização que abre o segundo capítulo da linha narrativa de *Histórias...*

Um dado relevante é que enquanto os três primeiros capítulos do filme (prólogo, golpe em 1964 e Atos Institucionais) são breves, o quarto e último trecho é bastante extenso, tomando quase que toda a duração do filme, pois concentra o principal desejo da cineasta, declarado logo nas primeiras imagens que abrem o longa-metragem: o de (re)contar a História do Brasil nos anos de 1970 através de seu cinema “erótico-popular”. Os capítulos que antecedem esse longo trecho funcionam então como um importante apêndice introdutório, que dará base ao que se tecerá na trama recriativa de revisão histórica.

Essa revisão de ordem recompositiva operada por *Histórias que nosso cinema (não) contava* não se conecta propriamente a fatores ditos “inéditos”, isto é, não há a revelação de fatos e temas da História do Brasil que passaram a largo, que se mantiveram incólumes por todos esses anos aos olhos de historiadores e pesquisadores, por exemplo. Não se trata de uma renovação da leitura histórica, antes o que há de mais pujante é uma reconstituição do passado perante a cegueira crítica quanto aos filmes do gênero da Pornochanchada. Assim, cremos poder afirmar que o filme de Pessoa, no que tange à História do Brasil, realiza uma revisitação, enquanto que, no que consta a História e a crí-

tica do cinema brasileiro, produz uma releitura de um gênero enclausurado em seu rótulo. São, portanto, duas HistóriaS (por isso o plural extremamente pertinente) que se encontram, se chocam e se misturam na trama delineada pelo filme.

Quanto à História do Brasil, a recriação no filme de Pessoa está no arranjo de um conjunto de filmes relidos que expõem e denunciam, mesmo que de modo transversal, temas bastante prementes à época. Isso auxilia, sem dúvida, em movimentos que provocam o pensamento e a reflexão sobre a História do país, ainda muito pouco trabalhada ou mesmo contada. Pela junção de hábitos e costumes – maneiras de se estar e perpetuar modos de vida – os filmes da Pornochanchada mostram a cultura, aqui herdada e continuada, do subdesenvolvimento. Cultura essa que, mesmo quando alteradas as políticas vigentes (Monarquia, Presidencialismo, Ditadura), foi a única coisa que sempre se manteve firme na condição de vida da nação brasileira, a repetição do Mesmo pela manutenção da colônia de exploração.

A História do Brasil pode não ser exatamente renovada por *Histórias que nosso cinema (não) contava*, porém ela é certamente reconstruída por essa outra via histórica: a da História do cinema brasileiro, já que fica claro o intuito de redenção e sublimação de significados quanto à Pornochanchada, reposicionando-a como gênero relevante não só em termos de sobrevivência (vale lembrar que por um tempo relativamente longo foram aqueles filmes que mantiveram o cinema brasileiro vivo), mas de problematização e criação. Assim, uma ação dupla de matriz apropriativa é efetivada por *Histórias que nosso cinema (não) contava*: a revisão transgressora do período da Ditadura e a releitura renovadora da Pornochanchada.

Durante *Histórias...* temos a clara impressão de que estamos assistindo a um filme “concha de retalhos”, fragmentos unidos por temas comuns, compartilhados. Os saltos ou pulos dados de um filme apropriado a outro transmitem uma incontornável sensação, sempre existente quando lidamos com um cinema em caráter recompositivo: a de que a riqueza encontrada no material preexistente não é fortuita ou formada por casos isolados, mas que dele seria plenamente plausível a construção de um corpo conjunto, uma massa estética heterogênea que quando atada, incita teores críticos consideráveis na construção de uma linha narrativa de viés histórico.<sup>3</sup> Algo interessante nessa trama

3. Fabian Cantieri (2017) indica com precisão dois momentos de *Histórias...* que se relacionam – por meio da edição de diferentes filmes – a episódios e personagens reais. No caso da utilização de trechos de *E Agora José? A Tortura do Sexo e Noite em Chamas*, onde há a clara sugestão do assassinato – à época declarado como “suicídio” pelos militares – do jornalista Vladimir Herzog (1937-1975) e, mais adiante no filme, com o uso de imagens de *Noite em Chamas*, que remetem claramente à figura do ex-presidente brasileiro Luiz Inácio Lula da Silva, principal liderança sindical nos anos de 1970 e início de 1980.

desatada pelo filme é que nela o espectador não chega exatamente a fixar ou gerar qualquer tipo de identificação com personagens (há apenas a remissão a figuras já reconhecidas, os atores e as atrizes, e não às personagens que eles e elas interpretam). São então os próprios filmes apropriados que aparecem como “filmes-personagens” (Figura 2), indo e vindo em momentos diversos do longa de Pessoa.



Figura 2. Os vinte e oito "filmes-personagens".

## Ato II: [Revisitar para Revirar] clichês e estereótipos

A coincidência de períodos entre a produção dos filmes da Pornochanchada e os anos de Ditadura no Brasil faz com que as obras utilizadas em *Histórias que nosso cinema (não) contava* espelhem de forma nítida e crítica os inúmeros movimentos e signos vigentes então. O processo de seleção dos filmes da Pornochanchada operado por Fernanda Pessoa incide na criação de diversas recomposições, disparadas pelo ato apropriador. Uma dessas recomposições promovidas pelo jogo de edição e colagem audiovisual construído no filme se encontra justamente na ruptura com o rótulo dado ao gênero, “Pornochanchada”, expondo como essa foi uma classificação estreita e empobrecedora.

O gênero da Pornochanchada se justifica como classificação que reúne uma vasta gama de filmes produzidos nas décadas de 1970 e 1980 com um forte apelo popular e comercial,<sup>4</sup> mas não exatamente como um estilo dotado de características semelhantes que se repetem, antes o que há é a reaparição constante de uma temática (o erótico abordado de diferentes maneiras). Nota-se que a Pornochanchada é identificada por englobar, na verdade, uma multiplici-

4. Coisa rara no contexto brasileiro, os filmes da Pornochanchada “se pagavam”, ou seja, a bilheteria deles resultante conseguia cobrir os custos de produção e gerar ainda algum lucro para a realização de outros filmes – o que ajuda a compreender a extensa filmografia do gênero.

dade de estilos, geralmente apoiados na paródia de outros gêneros e linguagens cinematográficas – fator herdado de outro gênero, a Chanchada (famoso no Brasil entre as décadas de 1930 e 1960). Por isso é que se pode encontrar filmes daquele período pautados em dramas, suspenses, aventuras, faroestes etc. (Cantieri, 2017). Dessa característica de absorção de características plurais é que se pode observar que a Pornochanchada já demonstra uma certa verve para a recriação quando se busca pensar uma concepção estilística comum entre seus filmes.

O filme de Fernanda Pessoa tratará de desgarrar os filmes apropriados da Pornochanchada de qualificações rasas. Por algumas décadas essas obras se encontraram em uma espécie de limbo crítico pois, por um lado eram tratados como um cinema imoral, depravado e inimigo dos “bons costumes”, e por outro, eram tomados como instrumento de alienação política, acusados de ser entretenimento supérfluo e mercenário.

Contra a generalização e o enfoque estreito, a cineasta selecionou fragmentos que passaram ilesos pela censura da época, provavelmente translúcidos aos olhos turvos dos censores brasileiros, que os compreendiam como dotados de um conteúdo inofensivo, apolitizado.<sup>5</sup> Isso se deu, arriscamos dizer, por conta do próprio rótulo-escudo “Pornochanchada” que escondia por detrás do notório apelo erótico, críticas agudas ao regime da Ditadura Militar e à condição colonizada, subalterna, moralista e terceiromundista da sociedade brasileira. Os fragmentos costurados em *Histórias...* foram como finos tecidos que trespassaram a tela da censura, que não conseguiu capturar ou que ignorou naqueles filmes o fato de eles estarem também contando a história dos anos de ditadura.

Talvez as cenas dos filmes escolhidos por Fernanda Pessoa tenham “se salvado” justamente devido ao caráter erótico, comercial e de entretenimento neles existente. Se o erótico é a repetição de certa “mesmidade”, aquilo que havia de menos interessante naqueles filmes, apesar de sempre presente, ao menos ele serviu para furar os mecanismos de controle e vigilância da Ditadura Militar brasileira, fazendo com que a diferença aparecesse nas entrelinhas, em cenas dispersas (mas nem sempre discretas) que continham fatores de denúncia, transgressão e contestação daquele Regime e dos moralismos então perpetrados.

Era por essa ponte erótica que quase sempre passava a repetição do Mesmo na objetificação da mulher e na representação do notório paternalismo e ma-

---

5. Quando os filmes possuíam cenas que tocavam explicitamente temas políticos, essas eram realizadas de forma a apelar para o pastiche, o escracho e o humor, o que provavelmente atenuava a rigidez da avaliação feita pelos censores.

chismo entranhados na sociedade. O filme de Pessoa trata também de gerar um desvio nessa percepção quanto à Pornochanchada mostrando como naqueles filmes existiam abordagens – que também passaram incólumes aos censores – que apontavam para mudanças na sociedade, vide o feminismo e as manifestações da contracultura no país.

*Histórias...* irá então submeter o erigir da crítica a uma série de rupturas com clichês, afastando visões sedimentadas quanto àqueles filmes. Nesse vórtice de rompimentos, há um estranho movimento de implosão que, pelo reforço de estereótipos, parece operar uma forma de quebra com os mesmos. Não se trata de dizer que a Pornochanchada não era uma emissora de clichês e estereótipos, mas de fazer com que eles passem a circular em outros espaços de sentido, notadamente em vetores de transgressão. O filósofo Gilles Deleuze indicou – ao investigar a produção de sentido na literatura, apoiando-se em escritores como Lewis Carroll e Antonin Artaud – vias críticas bastante relevantes e que podem ser aproximadas do caso de *Histórias...*. Para o filósofo, o sentido pode emergir a partir de um “não-senso” (Deleuze, 1974), um signo que se apresenta aberto à produção de sentido. Assim, Fernanda Pessoa parece abordar os filmes da Pornochanchada, limpando os clichês impregnados àqueles filmes e fazendo com que esse processo de limpeza torne cada um dos filmes não-sensos que – conectados fragmentariamente – se apresentam como materiais prontos para a produção de novas perspectivas, moventes em sua carga de sentido “original”.

Se em alguns dos filmes apropriados não havia exatamente um grau de ruptura, mas a mera reprodução de lugares-comuns, Fernanda Pessoa constrói um mecanismo de ressignificação através do processo de edição, atando cenas que, se isoladamente eram apenas “mais do mesmo”, quando unidas passam a contar uma outra história, com novos sentidos e sensações implicados. Esse é um ato de recriação por excelência: dizer pela boca dos outros, reinventando as próprias palavras outrora entoadas.

*Histórias...* reforça e explicita essa mesmidade da História brasileira, apontando também para uma diferença, ao trazer dos filmes da Pornochanchada o que menos deles se destacava. Quebrando com os clichês e estereótipos ecoados quanto ao gênero, *Histórias...*, ao reproduzir, produz uma recomposição em contiguidade com o que Deleuze afirma ao descrever as forças possíveis inerentes a esse tipo diferencial de repetição:

Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um relevante contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão. Ela põe a

lei em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em proveito de uma realidade mais profunda e mais artística. (Deleuze, 2006: 11).

Os filmes escolhidos pela cineasta cindem o dualismo via repetição ao driblar, simultaneamente, impressões advindas tanto de perspectivas conservadoras e moralistas – a de que aquele tipo de cinema era “depravado”, que incentivava a libertinagem como algo nocivo a condutas ditas “corretas” – quanto de uma visão progressista – que enxergava naqueles filmes obras alienadas, pouco afeitas a abordagens políticas e contestadoras.

As comportas da recomposição movidas por *Histórias que nosso cinema (não) contava* para a abertura e passagem de novos sentidos e sensações se encontram mais em uma repetição que nos faz ver tudo aquilo que era antes ignorado. A retomada daqueles filmes e a seleção de trechos não visam apresentar algo inédito, uma renovação radical que leva os signos preexistentes apropriados a locais totalmente diversos de sua origem, porém foca no ato de desmascarar, revirar, tirar o véu dos significados automáticos, dos clichês e estereótipos que impediam a visualização de traços próprios à diferença naquelas obras.

### **Ato III: [Revisitar para Revirar] a apropriação no cinema**

O chamado “cinema de apropriação”,<sup>6</sup> aquele que faz uso de fontes preexistentes, aponta para o audiovisual como documento histórico a ser constantemente consultado para a compreensão da História – em diversos níveis e camadas. Um exemplo talvez o mais potente nesse sentido é a série *História(s) do Cinema* (1989-1999) de Jean-Luc Godard, que abriu a possibilidade de pensarmos o cinema a partir dessa ideia de documento de ordem estética (não necessariamente informativo), como um patrimônio desgarrado das condições fechadas de propriedade e autoria.

O cinema como patrimônio passa a ser pensado por Godard como memória, formas materiais e imateriais de preservação de tempos. E é nessa modulação que transita o filme de Fernanda Pessoa, na pluralidade (são sempre HistóriaS) e na riqueza apresentadas pelo patrimônio audiovisual, retomando a Pornochanchada e levando-a da percepção de um gênero descartável à condição de documento histórico, portador de patrimônios audiovisuais de cunho ético-estético.

Se os filmes apropriados por Pessoa podem ser abordados como patrimônio, documentos históricos, eles figuram, sem dúvida, como material de ar-

6. “Cinema de Apropriação” é um termo que abraça diversas outras definições, tais como “*found-footage*”, “*dead-footage*”, “*stock-footage*” ou mesmo, na expressão aportuguesada, o “cinema de arquivo” (cf. Fernandes, 2013).

quivo. Mas esse material é dotado de singularidades, já que porta também características de ordem estética marcantes, assim como conteúdos políticos, sociais, culturais etc.. No tensionamento desses diferentes fatores é que os signos levados a *Histórias...* conjugam o que pode ser identificado como um “efeito-arquivo” (Baron, 2014), que coloca a própria ideia da prática da historiografia em questão, e que faz do arquivo não apenas um material a ser preservado, mas constantemente atualizado, revisitado e revirado. As correspondências que esse efeito-arquivo realizam podem ser múltiplas, algo que um gênero como o cinema de apropriação e *Histórias...* nos mostram. O arquivo pensado e praticado como efeito faz dele muito mais do que somente documentos a serem consultados, ele passa a operar como um material “produtor e receptor de experiências” (Baron, 2014: 19, tradução nossa).

Encontramos com frequência na História do cinema referências, menções e livre-inspirações veiculadas por cineastas em seus filmes por meio de retratações ou reinterpretções do trabalho de outros, os quais são por elas ou eles admiradas e admirados. Entretanto, essas expressões acontecem geralmente através de pequenas doses, em sequências ou planos isolados. Já no chamado “cinema de apropriação”, a tomada e a reutilização de obras e materiais cinematográficos/audiovisuais aparece de forma mais expansiva e radical.

Boa parte do cinema de apropriação nasce do desejo de realização por parte de cineastas, que se apresentam ao mesmo tempo como pesquisadores e amantes árdus da sétima arte – espectadores e criadores em atuação simultânea. É nesse cenário que destacamos o que se pode chamar de um “cinema de cinéfilo”, termo que pode abarcar a produção audiovisual em seus mais variados gêneros: ficção, documentário, animação etc. Isso porque ele se refere aos interesses dos autores e não a um estilo especificamente.

Das obras audiovisuais que emergem da facilitação dos acessos e das capacidades técnicas de modificação dos materiais apropriados na atualidade advém também um chamado “cinema transcodificado”, nas palavras de Claire Châtelet (2013), isto é, uma prática audiovisual que é iniciada por uma tradução, pela passagem de um código a outro (do rolo de filme à fita VHS, do DVD ao HD etc.). Essa capacidade técnica que simplifica a possibilidade de difusão e reprodução do material fílmico se torna uma fonte potencializadora da criação (a obra como uma sequência de exibições de filmes variados). O desafio para toda essa gama de produções que se apoiam na repetição de signos prévios se dá pelo modo como as ferramentas e as capacidades técnicas podem catapultar a produção de novos sentidos e sensações, não sendo somente um mero exercício de virtuose.

Será tanto por conta do aspecto técnico, quanto pelo fator de admiração e até obsessão por certos filmes, que Châtelet destacará a aparição dessas criações, identificando a mescla entre a produção de figuras estéticas e a de perspectivas críticas, que faz da cineasta uma inescapável pesquisadora-realizadora:

Nesse contexto de apropriação criadora, a retomada, em se tratando de meras sequências ou de filmes em sua integralidade, transforma as obras cinematográficas em um suporte de uma só vez plástico e crítico, onde ocorre o distanciamento do material “bruto”, assim os procedimentos – os protocolos – colocados em prática no ato de apropriação se revelam determinantes. Por outro lado, o (re)conhecimento dos filmes ou ao menos de alguns de seus códigos (para os filmes de gênero) é essencial no encontro entre o público e a obra apropriacionista. É isso o que explica, sem dúvida nenhuma, a escolha particular dos filmes reciclados.. (Châtelet, 2013: 2, tradução nossa).

*Histórias que nosso cinema (não) contava* aparece de modo similar ao que Châtelet descreve quanto ao cinema transcodificado, pois alia as dimensões plástica e crítica. A obra de Pessoa aponta também para um cinema de cinéfila ainda mais atado ao contexto de radicalidade no escopo de uma metalinguagem, por ser um filme feito para o local de exibição e circulação tradicionais – as salas de cinema; e não museus e galerias de arte (algo recorrente no cinema de apropriação).

Cabe destacar que nessa metalinguagem, Pessoa não incorre em qualquer efeito saudosista mesmo tendo uma relação afetiva com os filmes, pelo contrário, dado que a cineasta relê o gênero da Pornochanchada para revisar e revirar as Histórias. Se há no longa-metragem alguma nostalgia na valorização dos filmes dos anos de 1970 enquadrados no gênero da Pornochanchada, essa é certamente de ordem “produtiva ou reflexiva” (Baron, 2014: 171, tradução nossa), pois tem como foco a problematização ou perspectivação do passado, fazendo dele algo presente, uma presença histórica viva. O “material audiovisual encontrado” ou “metragem encontrada” (*found footage*) ou o “material audiovisual morto” ou “metragem morta” (*dead footage*) tem sua potência na produção e não na representação do passado, já que emite novos modos de abordar e perceber o que se passou. Essa característica é o que Nicole Brenez e Pip Chodorov (2014) indicam como um uso crítico feito pelo *found footage*, através do que chamam de “Anamnese”, ou seja, uma forma de reavaliação ou revalidação crítica das imagens.

Essa encarnação dos autores como pesquisadores-realizadores, provocada pelos diversos cinemas de apropriação, ganha mais uma face se atentarmos para o fato de que eles podem ser também pensados, em conjunção com o ato apropriacionista, como curadores. Os movimentos de seleção e escolha por

uma certa organização ou *forma de expor* indicam esse labor curatorial. Mas essa curadoria precisa exercer uma exibição da diferença (não só projetar filmes), ela tem que ser levada ao sentido mais radical possível do termo: quando pensar a disposição e organização das obras se revela um gesto realmente crítico e criador, não sendo uma simples remissão, uma reprodução-exibição do já realizado. Essa ação só será criadora se engendrar novos sentidos e sensações a partir das próprias peças “expostas”, o que vemos acontecer em *Histórias que nosso cinema (não) contava*, notadamente, ora pela revisitação das Histórias ora pela implosão dos clichês e a ressignificação das imagens e dos sons.

A libertação das imagens de espaços críticos permeados pelo clichê e pela rotulação demanda e passa necessariamente pela intrusão de movimentos transgressores que operam de modo a “limpar” ou quase livrar as obras de suas alcunhas, restituindo e revelando forças pertencentes às próprias obras, entretanto mantidas em silenciamento e esquecimento, confinadas em visões estreitas que inibem releituras quanto a elas.

Giorgio Agamben (2007) em um belo ensaio intitulado “Elogio da Profanação” dirá – a partir da religião, mas não só dela – que são os atos de profanação que eliminam essa separação quanto às coisas que o Sagrado nos impõe, restituindo ao livre uso tudo o que estava impossibilitado de ser tocado, manipulado e experimentado.

Em *Histórias que nosso cinema (não) contava*, Fernanda Pessoa restitui ao livre uso filmes da Pornochanchada que pareciam não mais poder apresentar novas perspectivas, posto que já há algumas décadas foram classificados e fechados em definições estanques, como aquela que o próprio nome dado ao gênero induz. A crítica cinematográfica e o senso comum trataram de realizar tal movimento de sacralização quanto à Pornochanchada ao defini-la como um cinema vulgar e sem qualquer valor ético-estético, onde a produção de sensação e sentido se encontrava ausente. O que *Histórias...* faz é preencher o vazio que mantinha distante qualquer construção de outros pensamentos quanto àqueles filmes.

O clichê e o rótulo podem ser pensados como sacralizações por colocarem os objetos sob a aura fixa de significados, fechando seu estado de permanente abertura para a visualização de novos sentidos possíveis. A ideia de sagrado aqui não diz necessariamente de algo abordado como digno de louvor e valorização – trata-se de um conceito evidentemente expandido –, mas da garantia de um poder, do êxito de uma narrativa sobre outras, da hegemonia de uma só via crítica, do domínio e prevalência de certo olhar, que ignora ou desdenha de novas imagens e construções. Será a profanação, portanto, que aparecerá

como gesto que “desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado.” (Agamben, 2007: 61).

É irônico e curioso notar ainda como filmes que possuem um apelo erótico e constante sugestão e conotação sexual em suas cenas não encontrem aí sua principal fonte de profanação – o que uma reflexão mais automática poderia sugerir. O aspecto erótico tão destacado nas análises quanto à Pornochanchada aparece em *Histórias...* como um dos dados de coleta para a recomposição de olhares críticos e para a produção de novos sentidos a partir daqueles filmes sendo que – de modo inverso – não se trata nem de condenar a aparição sexual constante no gênero como algo imoral, nem de destacar apenas suas manifestações claramente machistas e paternalistas, mas de vislumbrar e costurar uma força transgressora, alçada pela ética da liberdade sexual, sobretudo na demarcação do desejo da mulher como fato inegável e essencial (e, de modo tímido, o desejo homoafetivo) no mundo.

Agamben chega inclusive a utilizar o exemplo da pornografia em seu texto para dizer como essa é, na verdade, uma expressão enganosa quanto à ideia de profanação. Precipitadamente, pode-se pensar que a pornografia é um ato de profanação, porém o filósofo nos mostra como ela acaba por, ao contrário, sacralizar o sexo, através da banalização e da confirmação de um poder no próprio ato sexual. Estranhamente (mas talvez nem tanto, já que vivemos o capitalismo e sua mercantilização de tudo), a pornografia visa moralizar o sexo, dizer como ele é ou deveria ser feito: quanto mais explícito e agressivo possível, melhor.

A profanação funciona antes como um dispositivo de desativação da moral e dos mecanismos de poder que atravessam e encarnam nas coisas, no caso da força de ordem estética, os clichês e estereótipos. Se essa vertente transgressora se encontra aqui ligada ao cinema de apropriação – que engloba toda produção que se pauta pela tomada e colagem de materiais anteriormente realizados –, pode-se dizer que dele emergirá mais um vetor, aquele que nomeamos como *cinema de profanação*: reconfigurações que necessariamente romperão com o usual e o desafiarão, rearranjando e produzindo novos sentidos e sensações que destacam perspectivas críticas impensadas ou escanteadas nos signos apropriados.

Os sacrilégios criadores de *Histórias que nosso cinema (não) contava* incidem assim no que talvez apareça como fator o mais “original” para a criação artística no século XXI (era imersa no digital, de onde provém uma cultura *remix*); a ação de gerar novas imagens e sons a partir de fontes preestabelecidas apoiada na fórmula simbiótica proposta por Claire Châtelet (2013: 5, tradução nossa): “re-criar = *criar com*”. No filme de Pessoa, as obras da Por-

nochanchada serão como peças de um jogo, um quebra-cabeças de colagem e costura, manipuladas pela edição, tendo seus usos alterados *na reprodução* (a exibição de trechos-fragmentos) *que se torna produção* (as linhas narrativas que provocam novos olhares críticos para as Histórias do Brasil e do cinema brasileiro).

Se por muito tempo a Pornochanchada foi um cinema rechaçado e esquecido – como os rolos de filme lançados ao rio na cena que fecha *Histórias...* (Figura 3) –, a obra de Pessoa resgata aqueles filmes para enfim recontar históriaS que não poderiam deixar de reexistir. É como se aqueles negativos descartados, dados como mortos, tivessem seguido um curso até parar em alguma outra margem do rio: a recomposição, a recriação como modo de inédito resgate do que nunca se pensara propriamente em termos ético-estéticos, processo que retira a naftalina dos signos e limpa o bolor do qual se alimentam os clichês.



Figura 3. Metragem morta? Negativos lançados ao rio.

### Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2007). *Profanações*. São Paulo: Boitempo.
- Avellar, J. (2005). A teoria da relatividade. In A. Novaes (org.), *Anos 70: ainda sob a tempestade* (pp. 337-373). Rio de Janeiro: Editora SENAC.
- Baron, J. (2014). *The Archive Effect – found footage and the audiovisual experience of history*. Nova Iorque: Routledge.
- Blanchot, M. (2007). *A Conversa Infinita 2: a experiência limite*. São Paulo: Escuta.
- Brenez, N. & Chodorov, P. (2014). Cartografia do Found Footage. *Revista Laika*, 3(5): 1-11. São Paulo.
- Cantieri, F. (2017). “Em teu seio, ó liberdade”. *Cinética – Cinema e crítica*. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/em-teu-seio-o-liberdade/>.
- Châtelet, C. (2013). Le cinéma transcodé: petite typologie des pratiques d’appropriation. *Lignes de Fuites*. Disponível em: [www.lignes-de-fuite.net/IMG/\\_article\\_PDF/article\\_195.pdf](http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/_article_PDF/article_195.pdf).
- Deleuze, G. (2006). *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal.
- Deleuze, G. (1974). *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva.
- Fernandes, M. (2013). *Found footage em tempo de remix: cinema de apropriação e montagem como metacrítica cultural e sua ocorrência no Brasil*. Dissertação de Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo.

### Filmografia

- História(s) do cinema* (1989-1999), de Jean-Luc Godard.
- Histórias que nosso cinema (não) contava* (2017), de Fernanda Pessoa.