ISSN 2446-757X

CÍRCULO DE GIZ

número 1 volume 1 junho 2015

André Bueno • Alfredo Bronzato da Costa Cruz • Alessandra Serra Viegas • Daniel Augusto Pereira Silva • Diogo Cesar Nunes • Eduardo Gusmão de Quadros • Ian Almond • Júlio França • Leonardo Cesar do Carmo • Louise Lemos de Azevedo • Marcelo Fonseca Alves • Maria João Cantinho

CÍRCULO DE GIZ ©

REVISTA CÍRCULO DE GIZ
REVISTA MULTIDISCIPLINAR DE ARTES E HUMANIDADES

Rio de Janeiro

NÚMERO 1, VOLUME 1, ANO 1 (junho de 2015)

Semestral

ISSN 2446-757X

1. Humanidades - Periódico. 2. Artes - Periódico. 3. Filosofia - Periódico. 4. Multidisciplinar - Periódico.

Capa e diagramação: Diogo C. Nunes.
Fotografia da capa: Alfredo Bronzato.
Revisão e revisão técnica:
Louise Azevedo, Diogo C. Nunes,
Marcelo Fonseca Alves e Alfredo Bronzato.
Ilustrações: Anna Corina Gonçalves.

www.circulodegiz.org

Colagem:
uma poética do choque*

Leonardo Cesar do Carmo**

RESUMO | O objetivo deste artigo é discutir as colagens do cineasta Luiz Rosemberg Flho (1943 -) como narrativas de cinema. O princípio destas colagens é o mesmo da montagem das atrações, um conceito criado pelo cineasta russo Sergei Eisenstein (1898-1948), em que a condensação de imagens em um único *frame* permite uma visão dialética da sociedade. Com base no conceito de imagem dialética de Walter Benjamin (1892-1940), argumenta-se que as colagens são uma prática materialista de escrita da história em que o método da montagem das atrações possibilita que se obtenha uma tripla fusão de performances, fotografias e sons.

PALAVRAS-CHAVE | Montagem das atrações; Imagem dialética; Luiz Rosemberg Filho.

ABSTRACT | The purpose of this paper is to discuss the collages by filmmaker Luiz Rosemberg Filho (1943 -) as film narratives. The principle of these collages the same assembly of the attractions, a concept created by Russian filmmaker Sergei Eisenstein (1898-1948), in which the condensation of images in one frame enables a dialectical view of society. Based on the concept of 'dialectical image', from Walter Benjamin (1892-1940) we will argue that the collages are a practical materialist writing of history in which the method of assembly of the attractions you get a triple fusion of performances, pictures and sounds.

KEYWORDS | Assembly of the attractions. Dialectical image. Luiz Rosemberg Filho.

AS COLAGENS DO CINEASTA LUIZ ROSEMBERG FILHO SÃO COMO terapia, uma busca subjetiva da história e da beleza. Ele trabalha com o lixo do sistema para conseguir transformá-lo em poesia visual, como se esculpisse um belo corpo de mulher, em uma pedra muito dura. Há nelas uma tentativa de refletir o Construtivismo Russo, as colagens se inspiram nas vanguardas russas dos anos 1920, é em certo sentido uma atualização daquelas propostas revolucionárias.

---

* Texto originalmente publicado em: *Karpa: journal of theatricalities and visual culture*, Los Angeles / EUA, Universidade Estadual da California, n. 5, verão de 2012. Republicado com autorização do autor. As imagens por ele utilizadas o foram como cortesia de Luiz Rosemberg Filho.

** Mestre em Educação Escolar Brasileira (PPGE/UFG). Professor da Rede Estadual de Ensino de São Paulo.

Atualização porque a técnica empregada aplica-se diretamente sobre as tendências evolutivas nas atuais condições produtivas. Não é a recuperação saudosista de um passado revolucionário mas, o questionamento do papel e da função social da arte na sociedade contemporânea. Na contramão do sistema de produção industrial da arte cinematográfica, Luiz Rosemberg Filho utiliza de papel, tesoura, cola e densidade na imaginação. Essa densidade cria o que podemos chamar de uma poética do choque que vai se compondo como um processo de múltiplos antagonismos.

Estes antagonismos nascem do fetiche da mercadoria. As imagens tornaram-se o centro da vida moderna e o seu epicentro é o progresso cuja força parece irresistível e incapaz de ser negada ou superada. As colagens de Luiz Rosemberg Filho, ou melhor, suas narrativas fílmicas condensadas nas colagens constituem um diálogo contra essas forças imagéticas, valendo-se dessas mesmas imagens em um processo que talvez possa ser definido como antropofágico. A deglutição crítica das imagens e sua recontextualização como crítica da sua origem: a espetacularização do capital. As imagens do capital são as imagens de um mundo caduco. As colagens de Luiz Rosemberg Filho são citações de imagens. O seu objetivo é construir nessas colagens, imagens dialéticas, uma releitura da imagem pela imagem, porque "só as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas" (Benjamin, 2006, p. 505). O arcaico é a imagem da barbárie. A questão política essencial de nossa época é a superação da barbárie. No campo estético, Luiz Rosemberg Filho atua com sua técnica de colagem para construir no interior delas, imagens dialéticas, condensações imagéticas que processam crítica contra o mundo do trabalho, das ilusões, dos pesadelos que se materializam como sonhos, dos sonhos que engendram monstros, de monstros que legitimam uma razão desumanizadora.

Uma poética do choque capaz de criticar as monstruosidades da razão é o tema central das colagens de Luiz Rosemberg Filho. Mas, não se propõe aqui uma leitura das imagens, decifrá-las para o leigo ou para o analfabeto em imagens. A proposta é deixar que a visualidade narrativa dessas imagens possam despertar em que as vê, as examina, as toca, as olha, quem passeia os dedos por elas, possa tatear a face petrificada da história, a morte em sua máscara mais bela, sensual, erótica, convidativa: o consumo. A colagem em Luiz

Rosemberg Filho se investe do banal para mostrar que por detrás dele existe um mundo corrosivo, cruel, tirânico. Este é o caso dessa primeira imagem que poderíamos chamar de *Carta a Jane* em homenagem ao cineaste Jean-Luc Godard e um dos interlocutores preferidos do cineasta carioca. Esta colagem ou fotograma é um convite a uma complexa narrativa fílmica.

O fundo da colagem em preto e branco é um rosto desfigurado pelo *napalm* utilizado pelos Estados Unidos na Guerra do

Vietnã. À face macerada é superposta em primeiro plano por Arnold Schoenberg, no rosto de um palhaço visto pela câmera de Jean-Marie Straub. No alto da cabeça, a rosa judaica cremada nos campos de concentração nazistas. Em cada olho uma câmera e a mesma câmera no nariz. Para vermos, para cheirarmos aquilo que se chama história só mesmo com recursos cinematográficos. O palhaço é a pureza perdida do cinema, a carne transformada em cinzas pela racionalidade técnica. O rosto em carne viva lembra ironicamente em um primeiro olhar, a paisagem lunar. A colagem tem uma rugosidade que contagia quem a toca. Acima da fisionomia mortificada, a Terra, azul, bela, oceânica, vestida de nuvens. No centro da colagem, o

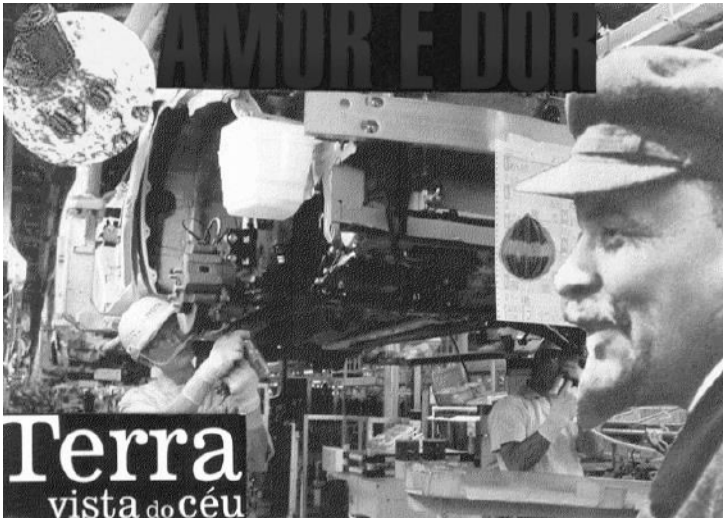
corpo feminino, sem a cabeça, metade dos braços cobrindo a genitália com uma imagem da Antiguidade Clássica. Ao lado, Vladimir Lênin, ele está no canto do lado direito e o fundo é o mesmo: um homem ou mulher cuja pele se desmancha pela ação química da bomba. Essa colagem ou fotograma reúne idéias políticas, científicas, estéticas sob o olhar do terror do sofrimento, é uma montagem do horror e da barbárie. A única beleza possível nela é a sua recusa. Como se pode observar, parece dizer Luiz Rosemberg Filho, a educação ministrada em Auschwitz fez escola, a academia da destruição coletiva parece a cada ganhar novos e emeritus seguidores. Nessa imagem é possível ouvir o som da pele queimando, crepitando como um galho seco e ainda antes o ruído dos motores dos aviões bombardeando aldeias e civis indefesos. A performance norte-americana no cinema ou na realidade é impecável.

"Nos domínios de que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo" (Benjamin, 2006, p. 499). O chamado cinema experimental – definido sucintamente como uma narrativa que não segue a linearidade começo, meio e fim – procurando superar a dramaturgia burguesa e a maneira como ela representa no palco a história, o amor, a política, a guerra, os conflitos sociais. Qualquer peça fílmica de Jean-Marie Straub, de Jean-Luc Godard, de Serguei Eisenstein pode confirmar isso. Talvez o ponto em comum entre estes e outros cineastas seja o da compreensão de que a história é catástrofe. E que é impossível representar ou escrever a catástrofe tal como ela se deu ou se dá. A maneira de se contar uma história é um problema para os realizadores que operam com a arte cinematográfica numa perspectiva da exposição de um pensamento dialético, e que a escrita – fílmica, literária, colagem – da história não é uma questão de representação, mas, de apresentação. Resumidamente, a apresentação recusa os arquivos oficiais, distancia-se da objetividade positivista e adota o problema de lidar com a memória. Como escrever a história, como colocar a câmera, como construir a *mise-e-scène* que não obscureça os olhos do espectador? Talvez se possa dizer que a montagem das atrações é uma técnica de rememoração, um despertar dos sonhos e que nesse sentido "a superação dos conceitos de 'progresso' e de 'época de decadência' são apenas dois lados de uma mesma coisa" (Benjamin, 2006, p. 503).

Se colocarmos lado a lado *A Lista de Schindler*, Steven Spielberg, EUA, 1993, e *Shoah*, de Claude Lanzmann, França, 1985, poder-se-á ter uma nítida idéia dos traços siameses entre progresso e decadência e do problema da escrita da história partindo-se da representação ou da apresentação. A técnica na colagem de Luiz Rosemberg Filho está mais próxima da apresentação, os elementos díspares que ele usa na mesma colagem tem um foco pedagógico no sentido forte do termo. Progresso e decadência referem-se à mesma máscara mortuária da história. A colagem é uma escrita histórica que adota a montagem das atrações – justaposição de imagens numa dialética de extremos – cuja direção talvez possa conduzir para um " educar em nós o médium criador de imagens para um olhar estereoscópico e dimensional para a profundidade das sombras históricas" (Benjamin, 2006, p. 500).

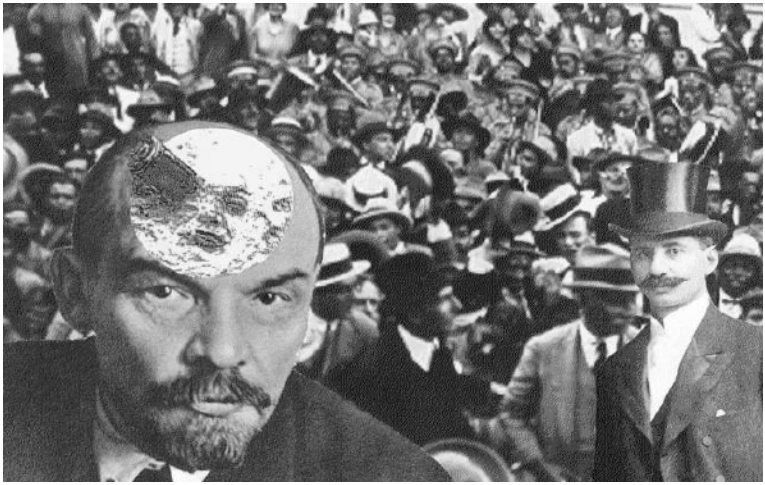
Nesta e na próxima colagem reaparece a figura de Vladimir Lênin. Luiz Rosemberg Filho realiza outra memorável montagem das atrações colocando em um mesmo plano os revolucionários político e estético. Há uma frase elucidativa nessa colagem: AMOR E DOR. Lenin, do lado direito observa uma moderna linha de montagem de produção da indústria espacial. Uma frase do lado esquerdo - *Terra vista do céu* – compõe esse fotograma que encerra múltiplas narrativas. A lógica capitalista e ética protestante ensinam o amor ao trabalho e ao conhecimento. Mas esse conhecimento não se torna riqueza para o homem e sim a fonte de sua exploração. Quanto mais desenvolvidas as técnicas de produtivas, maior, sutil e velado é o sofrimento humano. O olhar de Lênin e o esboço de um sorriso nos lábios é uma imagem utópica. O homem como proprietário dos meios de produção. Mas, ao mesmo tempo, essa utopia se desfaz, porque a visão que nos é apresentada é a da Lua de Méliès vendo a Terra. É a Lua com o canhão no olho que observa a história terrestre. Essa colagem configura a falsa idéia das conquistas científica está alcance de toda a sociedade. "O conceito autêntico da história universal é um conceito messiânico. A história universal, como compreendida hoje, é um assunto de obscurantistas" (Benjamin, 2006, p. 528).

A colagem é uma escrita materialista da história e desmaterializa o futuro e passado em um presente infernal. A colagem em Luiz Rosemberg Filho é um filme-colagem, um cinema experimental, imagem



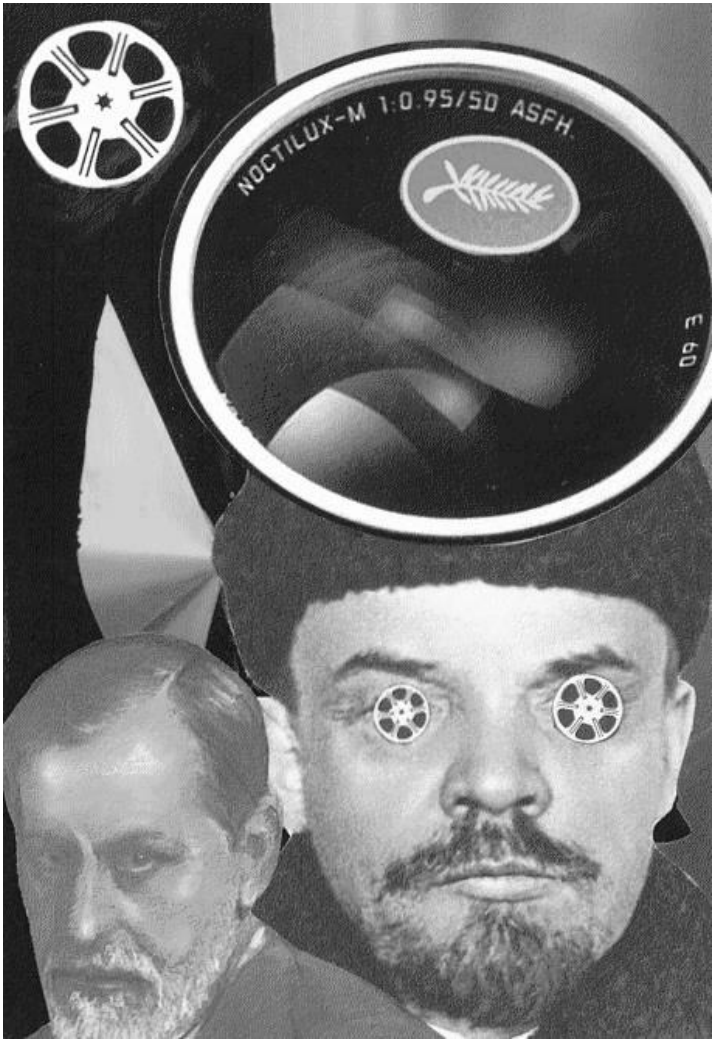
fixa que movimenta a cabeça, a consciência. Não há como comparar uma imagem de Godard com mil imagens da publicidade. Godard faz pintura com o olhar, e não se refugia no *glamour* do uso da miséria, ou no mercado de compra e venda de quinquilharias. Este fotograma apresenta Lenin com a Lua de Georges Méliès na testa, a calvície dele é em parte tomada pela face lunar a boca entreaberta e surpresa pela invasão do homem. No fundo, a burguesia, a *flanerie*, com o porta-voz do socialismo à frente da sociedade burguesa. A fusão Lenin com o cinema mágico de Mèliès em Luiz Rosemberg Filho é outra prova do seu cinema das atrações e de experimentação de justaposições estéticas e políticas buscando alcançar ou ampliar o entendimento do homem da ciência e da arte. A lua sai da cabeça de Lenin. A lua é o novo mundo que permanece distante dos figurantes do fotograma: a burguesia ilustre com suas distintas damas de chapéus e a banda de música que celebra a ordem, a segurança, a harmonia social. É uma colagem festiva exceto pelo tom grave de Lenin que prefigura outra performance social, a possibilidades de novas imagens coletivas e sonoridades distantes, latentes, lunares mas que já ocupam o primeiro plano da cena. Como na colagem anterior, a

visualidade desta colagem parece fazer uma crítica contra o procedimento da história da cultura na qual "ela, a história da cultura aumenta o fardo dos tesouros, que se acumulam nas costas da humanidade. Mas, não lhes dá a força de livrar-se deles, para poder apanhá-los com as mãos" (Habermas, 1980, p. 172). A colagem entra na consciência ou no campo de visão de seu eventual apreciador como a bomba lançada pelo obus de Méliès penetra no olho da Lua: os vôos estéticos e políticos abrem novas paisagens para a humanidade, abrindo novas perspectivas e no campo das possibilidades históricas. A colagem é uma crítica do presente congelado em formas arcaicas mas que sob a aparência da modernidade escondem a repetição do novo sempre-igual. Esse filme-colagem coloca o problema o de sua acessibilidade e compreensão pelo público. As colagens – antropofagia dos produtos da indústria cultural – denunciam que a luminosidade das imagens do consumo como cegueira das contradições sociais.

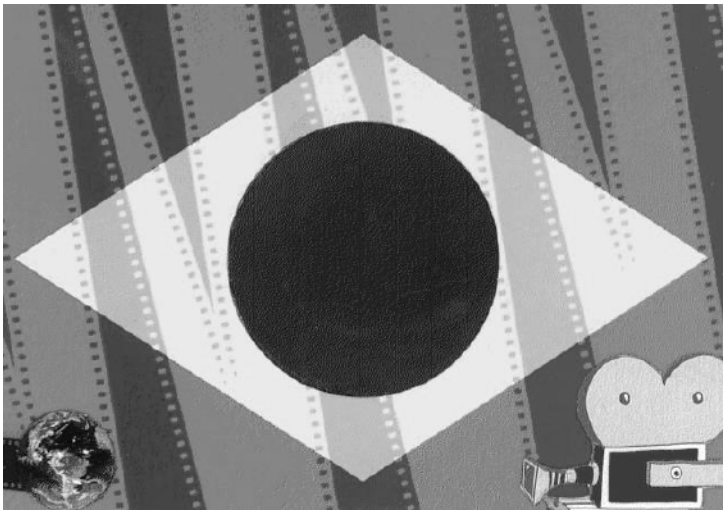


O desafio de Luiz Rosemberg Filho – ou de qualquer dissidente – é: como partindo da artificialidade das *ideias* visuais do mundo que vivemos, a imagem pode se religar à criação e ao conhecimento? Esta parece ser uma das questões centrais da arte moderna, a de cumprir uma função transformadora ou colaborar com ela no âmbito da sociedade entorpecida pelo capital. O problema pode ser colocado também assim: as colagens levam ao cochilo estético, endossam a passividade comum à produção industrial das imagens ou possibilitam uma constelação do

despertar do sonho do capitalismo? A questão permanece em aberto e criadores como Luiz Rosemberg Filho parecem não recuar diante da proclamada *morte da arte*, elaborando novas questões da práxis estética na utilização crítica das forças produtivas como elas se configuram na sociedade nesse momento.



Finalizando a série de filmes-colagens Vladimir Lênin, Luiz Rosemberg Filho reúne Marx e Freud, dois ícones da modernidade em outra narrativa fílmica construída a partir da montagem das atrações. omo nas outras colagens esta é uma interpretação possível e não a única ou exclusiva. Nela temos uma panorâmica com diversas imagens em primeiro plano. No alto à esquerda, um rolo de filme projecionando a tela inteira para o espectador. Observa-se uma lente e no interior tela a figura da *Palma de Ouro* de Cannes premiando o que parece formas de um corpo feminino. Esse lente e no alto se funde ao gorro de Lenin cujos olhos são rolos de filme. O olhar cinematográfico de Lenin sobre a história, Lenin com os olhos de Eisenstein ou Dziga- Vertov, o líder comunista como a promessa de uma nova arte e sociedade. Um pouco abaixo dele do lado esquerdo, um cine-orelha vertoviano unindo o consciente – a revolução – e o inconsciente – o sonho da revolução -, Marx-Freud, um filme-colagem construído na montagem das atrações. Lênin, o homem com uma câmera escrevendo uma história nova e Freud, o homem do inconsciente ótico, olhar cético quanto as possibilidades da felicidade humana. Se se colocar essas colagens em sequência teremos um filme colagem no qual a política e a arte são as personagens que narradores da ação fílmica. Méliès, Freud e Lênin em um mesmo plano cinematográfico e histórico: o sonho do homem em dominar o espaço, o sonho como a paisagem sombria e ancorado no porão do inconsciente e o sonho de transformar as forças produtivas em favor do homem. O filme-colagem de Luiz Rosemberg Filho parece sintetizar um raciocínio dele no Prefácio do livro que ele organizou sobre o Godard (*Godard, Jean-Luc*). O cineasta descobriu com Seguei Eisenstein a disciplina da dialética. Com Orson Welles, a provocação dos sonhos. Em Rossellini, a ética da história. Com Luis Buñuel, a pureza do amor com humor. Em Pasolini encontrou a revolução. E em Godard, a poesia, o cinema, a luz, a antropofagia, o inferno. Esses elementos são os componentes da montagem das atrações de Luiz Rosemberg Filho. O conceito de imagem dialética nas colagens de Luiz Rosemberg Filho dialoga com essa cinematografia que talvez tenha como característica central o cinema como experimentação de novas formas de ver e apresentar a sociedade, a arte, a política, a poesia, a história.



O filme-colagem de Luiz Rosemberg Filho se inspira em Bertolt Brecht. Nesse sentido as colagens podem ser apreciadas como quadros ou cenas de um teatro dialético, um teatro que rompe com o romantismo burguês e busca formas épicas de representação, cujo efeito radical é o de provocar a sensação de estranhamento ou distanciamento quanto às figuras que se encontram na composição de uma colagem. Nesta colagem, intitulada pelo cineasta de *Brazil ou Cinema Brasil* feita para esta matéria, a montagem das atrações remete ao cinema brasileiro. A montage das atrações remete ao cinema-Brasil de luto. Não mais o cinema novo ou de experimentação mas o Brasil do cinema-morto. Realizador de mais de quarenta filmes entre curtas, médias e longa- metragens, a performance de Luiz Rosemberg Filho no quadro do cinema brasileiro escapa – embora dialogue – dos movimentos conhecidos como Cinema Novo e Cinema Marginal, sem entrar na problematização desses rótulos. Talvez a sua filmografia possa ser definida como um cinema-teste ou de experimentação porque há nele a ambição da narratividade ao mesmo tempo montagem das atrações. Essa questão, que mobiliza teóricos e estudiosos do cinema, se materializa em Luiz Rosemberg Filho nos longas-metragens *A$suntina das Amérikas* (1976), *Crônica de um Industrial* (1978) e *O Santo e a Vedete* (1982). Todos estes filmes, censurados no período da Ditadura Militar tiveram pouca ou quase

nenhuma exibição. Em desacordo com a preferência do público por filmes com inicio, meio e fim, a obra de Luiz Rosemberg Filho conta menos ainda com uma fortuna crítica. A sua performance como diretor e produtor crítico de um cinema industrial que faz concessões aos espectadores e ambiciona prêmios tem impedido, até o momento, de situá-lo na historiografia do cinema brasileiro. Mesmo considerado um dos mais importantes realizadores do País, o seu cinema permanece invisível sob a alegação que seus filmes não são atrativos em termos de bilheteria. Assim, essa colagem, *Cinema Brasil* é uma crítica à morte da inteligência no cinema brasileiro e uma homenagem aos seus cineastas mais inventivos como Fernando Coni Campos, Joaquim Pedro de Andrade, Gustavo Dahl, Rogério Sganzerla e Glauber Rocha, para citar alguns. O cinema-experimental brasileiro, no entanto, conta com a vitalidade de cineastas independentes como José Sette, Sérgio Santeiro, Andrea Tonacci, Edgar Navarro e Joel Yamagi, numa pequena amostra que ainda há diretores e realizadores que continuam buscando e explorando o cinema como um território desconhecido capaz de revelar outras formas de comunicação estética além das formas consagradas pelo mercado. Nesse contexto, o cinema de Luiz Rosemberg Filho e notadamente seus curtas-metragens – cerca de vinte – entre 2000-2012, são prova concreta que é possível encontrar formas econômicas compatíveis com estéticas dissidentes e de invenção. Claro, uma performance desvinculada do mercado cobra desses diretores um preço caro e o autoritarismo acaba punindo a dissidência com a falta de espaços na mídia televisiva e escrita ou no circuito exibidor. Um campo de concentração de mediocridade ou pelotões de fuzilamento que zelam pelo bom gosto e a ordem estética mantém sob a mira aqueles que ousam ser criativos na utilização do cinema – e outras linguagens artísticas – como uma forma de pensar o homem e de mudar a sociedade.

A crítica ao mercado exibidor é o tema desta colagem que apresenta um filme intitulado *Beijo, Cócegas e Tédio*. O cinema dominado pelos mortos ou pela ausência do pensamento está explícita à esquerda desse fotograma, quase invisível ao olho desatento: *Zumbi Friends* Há uma ambigüidade nessa frase porque Zumbi pode se referir tanto ao herói da resistência na luta contra escravocratas no Brasil colonial, quanto a uma confraria perversa

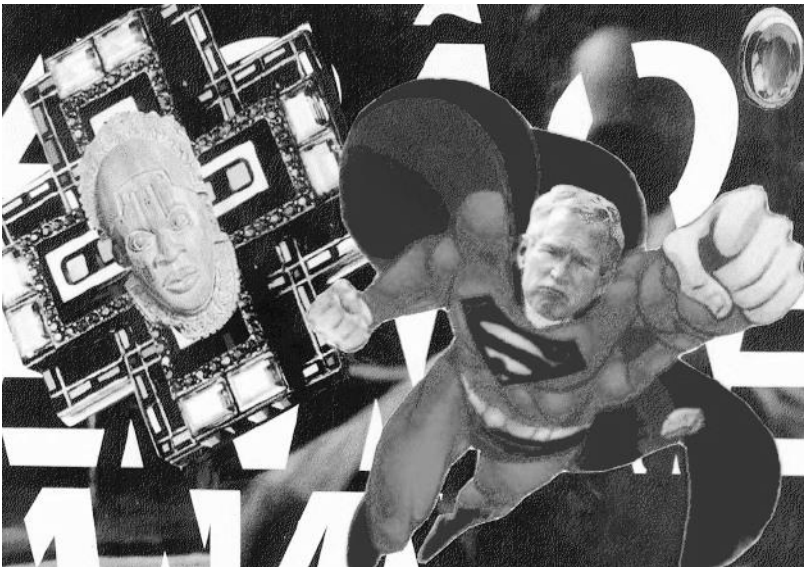
que mantém o cinema nos limites da banalidade e da omissão política. Grãos de café ocupam o fundo do fotograma e dela emerge uma mão de morto-vivo trazendo no indicador uma estrela de brilho duvidoso. É uma estrela que brilha para a comercialização, na mão cujo centro traz uma frase aterradora: *Viva Pinochet*.

O dedo indicador estrelado oscila entre uma garrafa de Coca-Cola zero e outra mão da qual desabrocha a flor da morte. Esta colagem talvez seja nesta série a mais óbvia de uma arte política que articula com maestria a crítica social em uma irredutível criatividade estética.

Um filme-colagem de terror que ocupa o cotidiano de milhões de pessoas circundadas pelo consumo do café e da coca-cola, pela estrela de falso esplendor que prometia uma nova sociedade, pelo horror incorporado ao dia-a-dia, pelo refrigerante cúmplice de regimes ditatoriais. Talvez esse filme-colagem pudesse ser intitulado também *Coca-Cola com Terror*.

O filme-colagem de Luiz Rosemberg Filho dialoga também com obras como *La Jetée*, de Cris Marker, França, 1962. Esta obra-prima de Cris Marker permanece extremamente atual em sua forma e conteúdo das possibilidades expressivas da arte cinematográfica. Como no filme desse cineasta, as colagens de Luiz Rosemberg Filho, nos conduz em um sonho ou um pesadelo no interior desse fantasma que se chama história e do qual é preciso despertar.

Em seu curta metragem mais recente, 2012, *Colagem ou o Cinema do Corpo e do Pensamento* Luiz Rosemberg Filho parece retomar em sentido poético a película de Cris Marker. Durante vinte minutos o espectador tem diante de si uma série de colagens condensadas em imagens dialéticas fazendo a crítica das imagens arcaicas da modernidade, materializando na película uma escritura visual de alta tensão histórica. A sociedade do fetiche da mercadoria é desnudada e sua performance, imagens e sonoridades de cinema industrial são desconstruídas pelo filme-colagem, pela montagem das atrações que submetem o espectador a outra exposição mental de imagens. Esse filme parece ser um ponto alto na experimentação do cineasta.

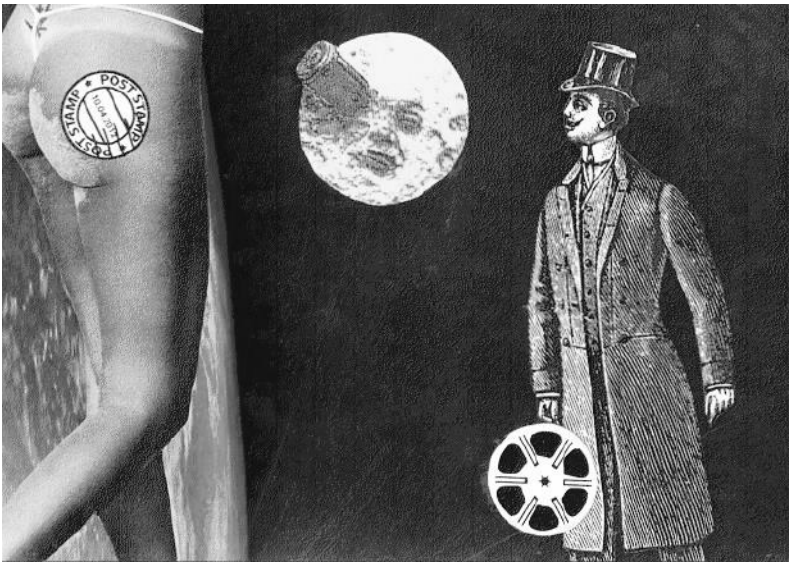


O Super-Homem George Bush investe contra África em uma metáfora da civilização branca e européia invadindo com os seus super-poderes dados pela ciência o berço ancestral da origem do homem. O corpo do ex-presidente George Bush é dotado propositalmente de uma musculatura *à la Hulk*. A potência da força e do ódio contra o saber primário. Na colagem, George Bush em primeiro plano deixa o continente africano para trás e ganha o espaço em busca de novos territórios para dominar. Os punhos fechados, a

boca hirta, a magnitude corporal de seu voo parecem torná-lo invencível, senhor da razão e civilizador de outros povos. O corpo e o pensamento do Super-Homem Bush constituem crítica expressa ao mito de águia norte-americana. A águia que patrulha o mundo e que em nome da democracia – como no outro filme-colagem – atira *napalm* em camponeses indefesos. O herói nessa colagem é a imagem da destruição asséptica. No imaginário do cinema norte-americano homens de branco ou de preto defendem a Terra dos alienígenas sejam eles extra-galácticos ou habitantes de outros pontos do planeta. Essa colagem é o exemplo de como o sucesso de bilheteria confirma a também o triunfo da estupidez frente ao culto de imagens de modo passivo e acrítico. A colonização cinematográfica norte- americana – sem desconsiderar o cinema independente dos Estados Unidos – é um poderoso campo magnético de domínio e para o qual ainda não se encontrou a kriptonita capaz de neutralizar ou destruir seu poder em uma sociedade espetacularizada.

Nesta colagem, temos dois cangaceiros centenários do bando de Virgulino Ferreira da Silva, vulgo Lampião, (1898-1938). Maria Jovina da Conceição, a Durvinha faleceu em 2008 e José Antonio Souto, Moreno, em 2010. Na colagem, o casal é apresentado

romanticamente sob o luar do sertão, não o do Catulo da Paixão Cearense, mas, o da Lua de Mélies No colo de Moreno,a câmera olha desconfiada para uma flor artificial. O casal sobreviveu anonimamente durante anos em Belo Horizonte, sem revelar sua vida no cangaço, divide o plano com esta película que inaugura de certo modo, um cinema de invenção. A montagem das atrações une no tempo cinematográfico épocas e distantes e distintas. A câmera funciona como o olho que rememora e revela os tênues limites entre a ficção e a realidade. A história é uma construção onde o provável e o improvável é uma opção do modo como se materializa a escrita fílmica da história. Neste filme-colagem é a lua que assiste ao filme dos sobreviventes de Angico, em Sergipe. A câmera – o instrumento de registro – aparece como personagem no mesmo plano onde o artificial, o natural e o histórico se conjugam.



A lua de Georges Méliès é uma imagem recorrente no filme-colagem de Luiz Rosemberg Filho. A importância desse extraordinário inventor é visível de muitas formas em inúmeros cineastas. Um deles é Godard que discute em seus filmes o que é filmar, o que é em um filme documentário e ficção. Talvez a raiz dos

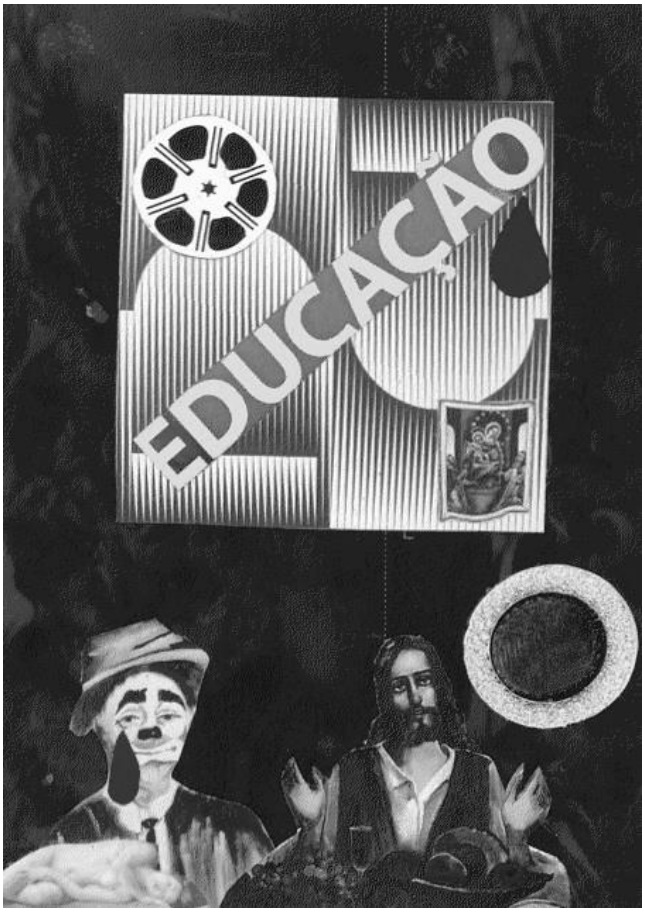
filmes do cineasta francês e de Luiz Rosemberg Filho sejam a mesma: a mágica de Méliès e a montagem de atrações de Eisenstein. Há uma discussão célebre em *A Chinesa*, França, 1967, de Jean Luc-Godard em uma sequência antológica para os cinéfilos, quando um dos estudantes do filme explana se Auguste Lumière e Louis Lumière, criaram o realismo e George Méliès, o cinema de ficção. Essa é uma discussão longa e nos limites deste texto o que importa é salientar que uma das personagens afirma que os filmes de Méliés eram como cine-jornais com distanciamento brechtiano.

O que Godard propõe nessa discussão é o inserir da montagem das atrações sem abrir mão da narração claro, fora dos padrões do cinema industrial. O mesmo se podem dizer desse filme-colagem de Luiz Rosemberg onde em um mesmo plano temos quatro imagens distintas: o fundo da tela negra aberta a todas as possibilidades do fotograma. A lua de Mèliès olha e é olhada por um espectador ou cineasta do inicio do século com um rolo de filme na altura de sua mão. Esse rolo projeciona a lua no céu do cinema e ao mesmo tempo irrompe nas bordas do fotograma, uma mulher com a nádega coberta de areia com o carimbo *poststamp*.

O plano não deixa de lembrar Godard para quem a belo clássico foi substituída pela beleza mundana. Luiz Rosemberg Filho coloca a mulher sob um fundo celeste que pode ser o mar ou a terra e o azul e o negro da colagem arremessam o espectador para um espaço múltiplo que é o da montagem das atrações. O sentido estético e político que há nesse procedimento é que o natural e o que é forjado podem ter a mesma origem do ponto de vista da produção de mercadorias. Nesse processo a mulher tornou-se um objeto artificializado. A beleza da lua cinematográfica encontra-se com o belo feminino que é no fotograma uma imagem eroticamente idealizada. Para Luiz Rosemberg Filho, ambas são trucagens. Mas, talvez, a paisagem lunar seja mais verdadeira como criação poética e a mulher, uma beleza naturalizada, é só uma fantasmagoria. De novo a lua de Méliès procede como um comentarista: a lua de massa gelatinosa do filme parece ser mais humana que o corpo domesticado pelo mercado.

A última colagem é a de uma moldura exibindo um rolo de celulóide onde o espectador assiste a um filme chamado Educação. Do título cai uma gota de sangue sobre uma imagem da Virgem Maria com o Menino Jesus. A imagem é surrealista. Em primeiro

plano, um palhaço derrama uma gota de sangue sobre um corpo feminino de uma pintura renascentista. Ao lado, Jesus celebra e abençoa alimentos no rito da transubstanciação do corpo e do sangue divino em matéria fílmica. Jesus torna-se uma personagem de cinema. O palhaço encara o espectador e o olhar perdido da mulher nua cobrindo a genitália deixam um recado claro: o filme-colagem de Luiz Rosemberg Filho é uma poética do choque, um cinema do corpo e do pensamento. Pensar a sociedade com a ousadia cinematográfica de Méliés pode ser só uma quimera cinematográfica, mas o cinema existe para ensinar o homem a voar.



Trabalho, 2011, é um curta-metragem de Luiz Rosemberg Filho, narrado por José Carlos Asberg, e sintetiza nas imagens em movimento combinadas com justaposição de colagens a argumentação central desse texto: o filme-colagem como aplicação da teoria da montagem das atrações. O curta é uma crítica imagética do capital e evoca *Tempos Modernos* de Charles Chaplin, 1936, como fio condutor de sua narrativa. Escapar da engrenagem capitalista que também gera um tipo de cinema é um dos problemas abordados neste curta. Na tela, colagens de *Nosferatu*, guardião de sonoridades metalúrgicas e siderúrgicas deste reino dos mortos, o mundo do trabalho. O vampiro-trabalho. O trabalhador vive do esquecimento de si mesmo. Esquecimento alimentado pela falência dos sindicatos e dos partidos políticos que se submetem ao fascismo da ordem e do progresso. O construtivismo russo, o teatro brechtiano são utilizados por Luis Rosemberg Filho para mostrar a performance de corpos vampirizados pelo trabalho alienado nas linhas de montagem da moderna sociedade industrial. No filme não há diálogos mas citações de pensadores como Wilhelm Reich, Paul Lafargue, Honoré de Balzac, Florestan Fernandes e Artur Schopenhauer, em uma crítica feroz que une a família à Hollywood. *Trabalho* é uma escrita fílmica da história, um exercício de visualidade radical, no qual as imagens assumem a função de fazer a crítica das próprias imagens. A poética do choque nos filmes-colagens de Luiz Rosemberg são um manifesto em favor da vida diametralmente opostas ás forças da morte que se opõe ao gozo, ao prazer e à felicidade e tem como um aliado poderoso as imagens arcaicas, imagens que celebram a sedação e a surdez dos sentidos humanos.

Referências Bibliográficas

Benjamin, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte e São Paulo: Ed. UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

Filho, Luiz Rosemberg. Prefácio. In: *Godard Jean Luc.* Rio de Janeiro: Tourus, 1986.

Habermas, Jurgen. *Sociologia.* São Paulo: Ática, 1980.

circulodegiz.org/revista