UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

PAOLA PRESTES PENNEY

**A viagem permanente de Herbert Duschenes:
arquiteto, educador e cineasta amador**

São Paulo

2019

PAOLA PRESTES PENNEY

A viagem permanente de Herbert Duschene:
arquiteto, educador e cineasta amador

Versão original

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Doutora em Ciências.

Área de concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Orientadora: Profa. Dra. Cecilia Antakly de Mello.

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Prestes Penney, Paola

A viagem permanente de Herbert Duschenes: arquiteto, educador e cineasta amador / Paola Prestes Penney ; orientadora, Cecília Antakly de Mello. -- São Paulo, 2019. 370 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. Herbert Duschenes 2. Cinema amador 3. Filme de família
4. Filme de viagem 5. Filme de dança I. Antakly de Mello, Cecília II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

Nome: PRESTES PENNEY, Paola

Título: A viagem permanente de Herbert Duschenes: arquiteto, educador e cineasta amador

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Doutora em Ciências.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Dedico esta tese a Herbert Duschene (in memoriam) e a todos os professores que, desde que me entendo por gente, extraíram o melhor de mim, fazendo das escolas que frequentei um porto seguro e do gosto pelos estudos uma inesgotável fonte de prazer, realização e paz interior.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à Cássia Crispiniano Adduci que, nos anos 1980, me levou à Fundação Armando Alvares Penteado para assistir às aulas de Herbert Duschenes. Sem seu convite, a jornada que empreendi para escrever esta tese simplesmente não teria acontecido.

Agradeço também ao Carlos Augusto Calil que, na qualidade de Secretário da Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, concedeu o acesso ao acervo Maria e Herbert Duschenes no Centro Cultural São Paulo.

Consequentemente, agradeço ao Centro Cultural São Paulo, representado quando lá pesquisei por seu diretor Ricardo Resende, e à equipe do Arquivo Multimeios, Marta Regina Paolicchi, Marcia Suely Rovai Nobre e Edney Almeida de Britto, que disponibilizaram os documentos do acervo.

Ao Itaú Cultural, que ao realizar a Ocupação Maria e Herbert Duschenes, cedeu os depoimentos gravados para a exposição.

À Fundação Armando Alvares Penteado, que deu seu apoio institucional quando lá gravei depoimentos, e aos ex-alunos de Herbert e Maria que se prontificaram a compartilhar suas lembranças e documentação das aulas do professor.

Ao colega documentarista Sergio Roizenblit e à Maria Mommensohn, que cederam os depoimentos de Herbert, Maria e ex-alunos de ambos, gravados para o documentário *Mar e Moto* (2003).

Ao Nicolas Vlavianos, que me recebeu com a simplicidade e generosidade que caracteriza os verdadeiros mestres.

Aos professores do Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da ECA-USP que colaboraram para o bom encaminhamento do projeto, Eduardo Vicente, Eduardo Morettin e Esther Hamburger, e particularmente à minha orientadora Cecília Antakly de Mello que, ao acolher minha pesquisa, deu-me o alento necessário para concluí-la.

Aos membros da banca, Agnaldo Farias, Fernão Pessoa Ramos, João Luiz Vieira e Marcius Freire, que muito me honraram com sua participação.

Por fim, agradeço à família Duschenes, em particular ao Ronaldo, filho de Herbert e Maria, e também ao Pedro, seu neto, com quem mantive um contato mais direto, mas em especial à Daniela, neta do extraordinário casal e em quem encontrei o melhor da essência dos avós.

RESUMO

Esta tese aborda os filmes realizados por Herbert Duschenes, arquiteto alemão e professor de história da arte radicado no Brasil em 1940. O arquivo fílmico que ele gerou é formado por 227 curtas-metragens em 8mm e Super 8, sem som, em cores e preto e branco, nunca antes estudados. O objetivo do projeto de pesquisa é afirmar a atuação de Duschenes não apenas como arquiteto e educador, mas como cineasta amador, e estabelecer sua produção como um dos mais expressivos conjuntos da cinematografia amadora brasileira. O mapeamento dos filmes revelou três grandes eixos temáticos: família, viagem e dança. Delimitado um corpus analítico de 22 filmes, a tese foi organizada em três partes onde cada um desses eixos é comentado em função da biografia e atividades profissionais exercidas por Duschenes, além do contexto histórico em que os filmes foram realizados. Os filmes também são analisados como obras em si e interpretados à luz da reflexão sobre o cinema amador que vem consolidando a relevância do gênero. Não menos importante, a interpretação inclui uma articulação com a produção de outros realizadores que atuaram no âmbito do cinema não industrial e autoral como Jonas Mekas, David Perlov e Maya Deren, inaugurando o diálogo entre esse cinema já consagrado e o de Duschenes. Com base nesses procedimentos, a pesquisa expõe não somente os aspectos cinematográficos da coleção Duschenes, mas aquilo que a torna um caso único na cinematografia brasileira, sua imanência ao mesmo tempo investigativa, artística e pedagógica.

Palavras-chave: Herbert Duschenes. Cinema amador. Filme de família. Filme de viagem. Filme de dança.

ABSTRACT

This thesis addresses the films made by Herbert Duschenes, German architect and art history lecturer who emigrated to Brazil in 1940. The film archive he generated comprehends 227 silent short films in 8mm and Super 8; both in color, and black and white, and never studied before. The goal of this research project is to assert Duschenes' relevance not only as an architect and educator, but as an amateur filmmaker, and establish his filmography as one of the most expressive bodies of work of its kind in Brazil. The assessment of the films revealed three main thematic axes: family, travel and dance. With a corpus of 22 works, the thesis is organized into three parts, where each axis is commented on according to Duschenes' biography and professional activities, as well as the historical context in which the films were made. The films are also analyzed as works per se, and interpreted in the light of studies on *amateur* cinema, that have been consolidating the significance of the genre. Moreover, the interpretation of the films includes an articulation of works from other non-industrial, *auteur* filmmakers such as Jonas Mekas, David Perlov and Maya Deren, thus inaugurating a dialog between this already established cinema and Duschenes' films. Through these procedures, this research exposes not only the cinematographic aspects of the archive, but also what makes it a unique and representative body in Brazilian cinematography, its simultaneously explorative, artistic and pedagogical immanence.

Keywords: Herbert Duschenes. Amateur cinema. Family film. Travel film. Dance film.

LISTA DE FIGURAS

Figuras 1 a 4 – Latas de filmes da coleção Herbert Duschenes	22
Figura 5 – <i>O banhista</i> , E. Munch: imagem do site do Museu Nacional de Oslo	32
Figura 6 – <i>O banhista</i> , E. Munch: fotograma da minha copiagem	32
Figura 7 – <i>O banhista</i> , E. Munch: fotograma da digitalização de lab. comercial	32
Figura 8 – Irmãos Duschenes e teatro de marionetes (ca. 1935).....	36
Figuras 9 a 12 – Duschenes com câmeras	69
Figura 13 – Wollensak (c. 1950)	69
Figura 14 – Bell and Howell 2146 XL (1978-1980)	69
Figuras 15 e 16 – <i>How to make good movies</i> , Kodak.....	72
Figura 17 – <i>How to make good movies</i> , Kodak.....	73
Figura 18 – Maria em <i>Passeios 1948-1949</i> (1949)	83
Figuras 19 e 20 – Herbert em <i>Passeios 1948-1949</i> (1949)	83
Figura 21 – Jorge Kornbluh e Ronny (1950).....	84
Figuras 22 e 23 – <i>Filme nº 2702 - David Glick</i> (ca. 1939).....	88
Figuras 24 e 25 – <i>Filme nº 2702 - David Glick</i> (ca. 1939).....	89
Figura 26 – Duschenes e Ronny (ca. 1951).....	91
Figuras 27 e 28 – <i>Ronny - 1949-1950</i> (1950).....	93
Figuras 29 a 31 – <i>Ronny - 1949-1950</i> (1950).....	95
Figuras 32 e 33 – <i>Babás</i> (2010).....	97
Figuras 34 a 39 – <i>Ronny - 1949-1950</i> (1950).....	99
Figura 40 – <i>Babás</i> (2010).....	100
Figura 41 – <i>Ronny - 1949-1950</i> (1950)	100
Figuras 42 a 47 – <i>Ronny - 1949-1950</i> (1950).....	101
Figuras 48 a 53 – <i>Ronny - 1949-1950</i> (1950).....	103
Figuras 54 e 55 – Jorge Mautner em <i>Ronny - 1949-1950</i> (1950).....	104
Figuras 56 a 67 – <i>Ronny - 1949-1950</i> (1950).....	106
Figuras 68 e 69 – <i>A despedida e Em Werneuchen</i> , Chodowiecki (1773).....	115
Figura 70 – Porto de Klein Flottbeck (1926).....	116
Figura 71 – Porto de Klein Flottbek (1928)	116
Figura 72 – Herbert Duschenes (ca. 1930).....	117
Figura 73 – O New York (1927)	118
Figura 74 – O Bremen e o New York atracados no porto de Hamburgo (1930).....	118

Figura 75 – <i>Griechenlandmontage</i> (1935)	120
Figura 76 – <i>Montage “Marienau”</i> (1935).....	121
Figuras 77 a 84 – <i>Herbert XII</i> , viagem à Noruega (1936).....	122
Figura 85 – <i>Nas ruas de Cândia</i> (1937)	124
Figuras 86 e 87 – <i>Nas ruas de Cândia</i> (1937).....	125
Figuras 88 e 89 – O France atracado no porto de Nova Iorque (1974)	127
Figuras 90 a 93 – A saída do porto de Nova Iorque a bordo do France (1974)	128
Figuras 94 a 97 – Luz e sombra a bordo do France (1974)	129
Figuras 98 a 105 – Jantar de gala a bordo do France (1974).....	131
Figuras 106 e 107 – Cartão de embarque do Concorde [1976?]	133
Figuras 108 a 115 – Voo AF 085 do Concorde [1976?]	134
Figura 116 – Ponte aérea entre a Terra e Marte (1926-1927)	136
Figura 117 – Capa <i>Grosse Hamburger Hafenrundfahrt</i> (1975).....	137
Figura 118 – Guache <i>Grosse Hafenrundfahrt</i> (1926)	137
Figuras 119 e 120 – Gland, Suíça (inverno 1938-1939).....	140
Figura 121 – <i>Lost Lost Lost</i> , J. Mekas (1976)	142
Figura 122 – <i>Bruma sobre o vale do Elba</i> , C. D. Friedrich (1821).....	150
Figura 123 – <i>Luar sobre Greifswald</i> , C. D. Friedrich (1817)	151
Figuras 124 e 125 – Abertura do filme <i>São Paulo</i> (1950).....	153
Figura 126 – Edifício Jaraguá em construção (1950).....	155
Figuras 127 e 128 – Edifício Jaraguá em construção (1950)	155
Figuras 129 e 130 – Katherine Graham no Teatro Municipal (1950)	157
Figura 131 – Sérgio Cardoso no TBC (1950)	159
Figuras 132 e 133 – <i>São Paulo</i> (1950)	162
Figura 134 – Heep, (Galanti?), (Esteves?) e Duschenes (1951).....	168
Figura 135 – Trecho de <i>O novo humanismo científico e tecnológico</i> , Costa (1961)	173
Figuras 136 e 137 – Perspectivas de Luiz Antônio Vallandro Keating (ca. 1980)	176
Figura 138 – Vista aérea da FAAP (2018)	177
Figuras 139 a 142 – Teatro Thalia, Roterdã [1958?].....	183
Figuras 143 e 144 – O cinema Lumière, Roterdã [1958?]	185
Figura 145 – Minha mãe na Expo 58 (1958).....	189
Figura 146 – O Atomium visto por Duschenes (1958)	189
Figura 147 – Catálogo do pavilhão da Alemanha (1958).....	190
Figura 148 – Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha [1958?]	193

Figura 149 – Grand Palais, Expo 58 (1958)	193
Figura 150 – Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha [1958?]	194
Figura 151 – Atomium, Expo 58 (1958)	194
Figura 152 – Pavilhão da URSS (1958)	196
Figura 153 – Pavilhão dos EUA (1958)	196
Figura 154 – Pavilhão da Alemanha (1958)	198
Figuras 155 e 156 – Convite para palestra e projeção (ca. 1970)	211
Figura 157 – <i>Chroniques de l'art vivant</i> , n. 12 (jul. 1970)	221
Figuras 158 e 159 – <i>J. Dubuffet - Paris - NY - 73</i> (1974)	222
Figuras 160 e 161 – 12ª Bienal de São Paulo (1973)	226
Figura 162 – Videoperformance de Genilson Soares na Pinacoteca (1980)	226
Figura 163 – Casal assistindo à videoperformance de Genilson Soares (1980)	227
Figuras 164 a 166 – Duschenes com alunos da FAAP na 17ª Bienal (1983)	230
Figura 167 – Mapa da formação da arte cristã (s.d.)	241
Figura 168 – Curso “A história da arte e cultura ocidental” - FAAP (1971)	242
Figuras 169 a 176 – <i>Natureza Noruega / Edvard Munch</i> [1980]	244
Figuras 177 a 184 – <i>Natureza Noruega / Edvard Munch</i> [1980]	246
Figuras 185 a 192 – <i>Natureza Noruega / Edvard Munch</i> [1980]	247
Figuras 193 e 194 – <i>Natureza Noruega / Edvard Munch</i> [1980]	248
Figuras 195 e 196 – “ <i>Augustus</i> ” - <i>Dakar</i> (s.d.)	254
Figuras 197 e 198 – <i>Eu, um negro</i> , Jean Rouch (1958)	255
Figuras 199 a 201 – <i>Japan - Folklore - People - 1966</i> (1966)	257
Figura 202 – <i>Arte do petróleo</i> (1980)	263
Figura 203 – Museu de Arte de São Paulo (MASP)	263
Figura 204 – Centro Georges Pompidou, Paris	263
Figura 205 – <i>Paris - Villette - 13' Bour</i> (s.d.)	264
Figuras 206 e 207 – <i>Museus Nórdicos</i> (1980)	268
Figuras 208 e 209 – <i>Museus Nórdicos</i> (1980)	268
Figura 210 – Denilto Gomes e Maria Duschenes em <i>Geodésico</i> (Filme nº 178)	272
Figuras 211 a 215 – Denilto Gomes no domo geodésico [197-]	273
Figuras 216 a 218 – T. Beatty em <i>Um estudo em coreografia para a câmera</i>	275
Figuras 219 a 221 – Denilto Gomes no domo geodésico [197-]	277
Figuras 222 a 224 – Juliana C. da Cunha em <i>Possession</i> (1976)	279
Figura 225 – J. C. Violla e Denilto Gomes em <i>Magitex</i> (1978)	282

Figuras 226 e 227 – <i>Tramas do entardecer</i> (1943)	286
Figura 228 – <i>D. Maria</i> [1949]	287
Figura 229 – <i>Danaide</i> , A. Rodin (1889).....	287
Figura 230 – <i>Tramas do entardecer</i> (1943)	288
Figuras 231 a 238 – <i>Tramas do entardecer</i> e <i>D. Maria</i>	289
Figuras 239 a 246 – <i>Tramas do entardecer</i> e <i>D. Maria</i>	291
Figuras 247 a 248 – <i>Hands</i> [1949]	292
Figuras 249 a 256 – <i>Tramas do entardecer</i> e <i>Hands</i>	295
Figuras 257 a 260 – <i>Hands</i> [1949]	296
Figura 261 – <i>The Soul of the Cypress</i> (1921)	297
Figuras 262 e 263 – <i>Danças Maria 11.48 - Campos - 5.49</i> (1949).....	298
Figura 264 – Marlon Brando em <i>Apocalypse now</i> (1979)	299
Figura 265 – <i>Hände - Das Leben und die Liebe eines zärtlichens Geschlechts</i>	301
Figura 266 – Maria Esther Stockler em <i>Céu sobre água</i> (1978).....	302
Figuras 267 a 269 – A dança das mãos em <i>Santiago</i> (2007).....	303
Figuras 270 a 273 – <i>Hands</i> [1949]	304
Figuras 274 a 281 – <i>Danças Maria 11.48 - Campos - 5.49</i> (1949).....	306
Figura 282 – <i>Danças Maria 11.48 - Campos - 5.49</i> (1949)	308

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	19
2. FILMES AMADORES, FILMAR POR AMOR	41
2.1. Um cineasta do exílio	42
2.1.1. Questões de território.....	42
2.1.2. Vida privada: da subexposição à superexposição.....	54
2.2. A (re)construção do mundo pela imagem	63
2.2.1. Filmar a vida.....	63
2.2.2. O filme de família como memória poética	74
2.3. A descoberta do Brasil em 8mm.....	81
2.3.1. Revelação.....	81
2.3.2. O personagem Ronny	89
3. A VIAGEM PERMANENTE	109
3.1. <i>Wanderjahre</i> : os anos de peregrinação de Herbert Duschene	110
3.1.1. Infância e formação	110
3.1.2. Da fotografia às imagens em movimento	126
3.2. Do outro lado do Atlântico	138
3.2.1. A viagem de fuga.....	138
3.2.2. São Paulo	145
3.3. O olhar do arquiteto	166
3.3.1. Novos tempos, uma nova sociedade.....	166
3.3.2. A volta à Europa com uma câmera na mão	177
4. O REPÓRTER DA ARTE	201
4.1. O filme amador como processo pedagógico	202
4.1.1. Uma missão de vida.....	202
4.1.2. Um museu de imagens em movimento.....	213
4.2. A metodologia Duschene	236
4.2.1. Roteiro de viagem, roteiro de filme, roteiro de aula.....	236
4.2.2. Formas, conteúdos e interpretações.....	260
4.3. Filmar o movimento e o amor filmado	269

4.3.1. Filmes de dança	269
4.3.2. Maria e os filmes experimentais	282
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	309
REFERÊNCIAS	317
FILMOGRAFIA	325
DEPOIMENTOS	329
ANEXOS	331

1. INTRODUÇÃO

Meu interesse por Herbert Duschenes e seus filmes tem origem em uma experiência pessoal, quando, na década de 1980, fui sua aluna na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Arquiteto de origem alemã, filho de pai judeu e mãe protestante, ele se estabeleceu em São Paulo em 1940, onde, dois anos depois, veio a conhecer e se casar com a bailarina e coreógrafa húngara Maria Duschenes, *née* Ranschburg. Chegando ao Brasil, ele trabalharia em alguns dos mais prestigiosos escritórios de arquitetura da cidade, colaborando com Jacques Pilon e Franz Heep. Porém, é como professor de história de arte que ele deixaria sua marca mais lembrada hoje, participando na formação de jovens artistas, entre os quais expoentes da Geração 80 e profissionais de diferentes áreas, como arquitetos, pesquisadores, cineastas, curadores, ilustradores, escritores, designers, artistas gráficos, músicos, atores e, como não poderia deixar de ser, vários professores. Isto se deu por um conjunto de fatores que abarcavam desde sua impressionante cultura até o que acabou por se tornar sua indissociável e mais notável referência: os filmes que ele mesmo realizava e projetava em sala de aula, em palestras e também em sua casa, para amigos e jovens que não frequentavam a Faculdade de Artes Plásticas da FAAP. E é neste ponto que meu trabalho começa: por meio desta tese, a afirmação de Duschenes como cineasta amador, e dos filmes que realizou como um dos mais extensos e expressivos acervos de cinema amador no Brasil.

Os filmes se encontram em um ponto cego: para todos os efeitos, foram gerados para fins pedagógicos por um professor. Contudo, não participam efetivamente do universo acadêmico em nenhuma instância. No que tange o universo cinematográfico, realizados fora dos padrões tradicionais do cinema industrial e integralmente autoproduzidos, acabaram por se abrigar na categoria de contornos incertos dos chamados *home movies* ou filmes amadores, ainda raramente convidados a integrar o repertório oficial da cinematografia brasileira e mundial. Esta situação por si só desperta a curiosidade pelas duas centenas de filmes que ele realizou quase obsessivamente ao longo de cinco décadas. Nunca foram estudados, nunca passaram pelo crivo da crítica especializada e tampouco foram difundidos publicamente como uma produção de imanência cinematográfica: não são reconhecidos pois não são conhecidos.

Duschenes faleceu em Curitiba em 2003 aos 89 anos, levando com ele a bagagem cultural que seu carisma animou. Quanto aos filmes, muitos de nós, ex-alunos, passamos anos nos perguntando qual teria sido seu paradeiro. Pessoalmente, em vários momentos acreditei que eles estivessem perdidos ou inexoravelmente corroídos pelo tempo. Não estavam. A coleção ressurgiu em 2010, quando foi doada pela família do professor, juntamente com

livros, fotos, discos e outros documentos ao Centro Cultural São Paulo, naquele ano dirigido por Martin Grossmann, ex-aluno, monitor e assistente de Duschenes. A partir dessa data, com o beneplácito de Carlos Augusto Calil, então Secretário da Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo e de Ricardo Resende (que sucedeu a Grossmann na direção do Centro Cultural São Paulo em 2011 e também ex-aluno de Duschenes), passei a me dedicar à pesquisa dos filmes.

Sou documentarista e inicialmente minha intenção era fazer um filme de montagem a partir das obras do acervo. Logo percebi que um documentário¹ não daria conta da riqueza do material e resolvi que minha pesquisa seria mais adequada para uma tese de doutorado. Isto porque ela me permitiria explorar não apenas um ou outro filme, mas fazer aquilo que para nós, ex-alunos, já era sabido: revelar da maneira ampla a coleção como um corpo de trabalho com estrutura, voz e estilo específicos. Além disso, eu também poderia estudar mais detidamente outros documentos, como fotografias e os livros do professor, deslindar métodos de trabalho, planos de aula e de viagem, além de compreender o próprio professor, cuja vida, afinal, eu desconhecia. Entendi que poderia pousar sobre esses materiais – aos quais nenhum tipo de organização ou catalogação ainda tinha sido imposto – um olhar que jamais se repetiria, pois este seria o primeiro olhar sobre eles depois da morte de Duschenes e o último antes do seu tombamento.

Esta brecha, este precioso limbo que me foi ofertado graças à costumeira morosidade inerente aos processos que tramitam nas instituições públicas brasileiras era uma oportunidade única para eu me aproximar, uma última vez, de alguma réstia da essência do professor que mudou minha forma de enxergar o mundo. Ou, pelo menos, tentar capturar vestígios mais fiéis à dinâmica das aulas e das reuniões que ele promovia em sua casa. Depois, viria uma organização e catalogação institucionais que, como todo tipo de ação dessa natureza, por contingências práticas é geralmente mais voltada para a aplicação de seus próprios métodos e sua mecânica intestina que para o espírito que costuma reger a longa e tortuosa composição de acervos pessoais. Com uma ou duas canetadas distraídas e algumas bem-intencionadas planilhas, anos de vivência seriam achatados, pasteurizados por um programa de computador ou outros procedimentos que, ao padronizar e redistribuir materiais físicos em prateleiras, seções e departamentos, obliterariam as filigranas do pensamento que um dia os reuniu.

¹ Promo do projeto de documentário: *Herbert e Maria Duschenes - Memória do futuro (promo)* (2014). In: VIMEO. Disponível em: <<https://vimeo.com/308908770>>. Acesso em 31 dez. 2018.

Nada menos duschenesiano que isto. Logo o professor, que nunca se acomodou em modelos pré-estabelecidos, considerado “inclassificável” por colegas docentes, lembrado até hoje por seus alunos por conta das pontes que fazia entre as coisas mais improváveis (muitos citaram seu discurso como sendo hipertexto *avant la lettre*), as relações inesperadas, rizomáticas das suas exposições que davam à história da arte uma organicidade e pertinência contemporânea que costuma faltar à planos de aula que se agarram à reconfortante linearidade cronológica. Talvez possamos dizer que Duschenes não ensinava história da arte, mas histórias da arte. Então, como trabalhar com um acervo e um personagem tão complexos?

Ciente de que tampouco eu conseguiria me furtar a algum grau de interferência, pois, se por um lado o manuseio de um arquivo é uma forma de deturpação de sua ordem interna original, (re)organizá-lo é algo necessário para sua sobrevivência, iniciei em 2012 o que chamo de uma pré-organização sem seguir nenhuma orientação específica do CCSP. Por pré-organização entendo a etapa inicial da minha pesquisa, mas também o caráter temporário das marcações que fiz, entre elas a numeração que atribui aos filmes. Eu estava lidando com películas antigas, algumas com mais de 60 anos, muitas delas já com sinais de deterioração e correndo o risco de quebrar, o que significava que eu não poderia assistir aos filmes e rebobiná-los mais de uma vez. Portanto, eu sabia de antemão que uma organização mais fina seria necessária após a primeira, de preferência com o acervo já digitalizado, para corrigir imprecisões. Foi por esse motivo que optei por não utilizar a numeração dos filmes no corpo do texto, mas ela consta nas referências, por ser a única numeração existente até este momento.

Dada a fragilidade das películas, antes mesmo de assisti-las, fiz uma separação do material de acordo com as indicações nem sempre claras das etiquetas. Nem todos os filmes tinham a descrição de seu conteúdo, e algumas etiquetas eram ilegíveis. Temendo que esses indícios evanescentes se perdessem, eu os fotografei para, quem sabe um dia, serem inteiramente decifrados. Algumas raras latas de filmes tinham não somente etiquetas, mas bilhetes manuscritos por Duschenes com indicações sobre o conteúdo das películas, redigidos em inglês, português ou alemão (Figs. 1 a 4). Em outros casos, havia etiquetas mais recentes e cuja autoria é incerta, provavelmente uma tentativa de catalogação não consumada.

Figuras 1 a 4 – Latas de filmes da coleção Herbert Duschenes

Fonte: AMM-CCSP

Após a triagem, três grandes áreas temáticas se configuraram: em primeiro lugar, filmes de família que ele nunca deixou de realizar, mas que foram cedendo espaço ou sendo absorvidos pela segunda área temática, os filmes de viagem que se tornariam sua mais volumosa e emblemática produção. É dentro desta segunda área que ele passa a gerar imagens de obras de arte, exposições e museus, fazendo destes filmes sua mais fundamental ferramenta de ensino da história da arte. O termo “ferramenta” talvez não seja inteiramente apropriado. A ele se impõe sem muita dificuldade “procedimento” segundo Jorge Larrosa (2013), e essa noção será desenvolvida na terceira parte da tese. Em todo caso, é este o material que seria levado por Duschenes à FAAP a partir do final da década de 1960.

Da estreita relação com Maria desponta uma terceira área de interesse, os filmes de dança que representam a estreita colaboração do casal no plano pedagógico e afetivo. A partir do mapeamento dos filmes, determinei que a tese seria dividida em três partes onde cada área temática do acervo serviria de base para comentários, interpretações e análises mais específicas. A opção por um tríptico foi também reforçada pelo fato de Duschenes ser três coisas ao mesmo tempo: arquiteto, professor e cineasta amador. As três atividades sempre dialogaram dentro do trabalho que ele realizou e, urdidas ao longo da vida graças a uma

excelente base cultural que, no Brasil, se desdobrou em um processo autodidata de formação contínua, elas são o tecido de seu pensamento e olhar.

Assim, a primeira parte, “Filmes amadores, filmar por amor”, é uma reflexão sobre o cinema amador e propõe um paralelo entre o exílio de Duschenes, emigrado que fugiu da Europa nazificada, e o exílio desse tipo de produção dentro da área cinematográfica. Os filmes de família são comentados com o intuito de ponderar a biografia do professor em relação à produção cinematográfica de sua autoria que eclode em São Paulo. Alguns filmes de família são analisados a fim de interpretar as imagens não apenas em sua superfície, mas naquilo que elas revelam da nova vida que começa a ser construída no Brasil e reconstruída por meio do cinema. Na segunda parte, “A viagem permanente”, proponho uma reconstituição dos deslocamentos de Duschenes, das viagens na infância e juventude até a anexação da Tchecoslováquia – onde ele se encontrava – em setembro de 1938. Isto porque desde as viagens feitas com a escola na adolescência é possível detectar uma postura que vai além do mero divertimento. Isto é explicitado nas suas memórias e tem comprovação no material fotográfico que ele gera nessas ocasiões e preserva em álbuns, onde cuidadosas *mises en page* prenunciam as montagens cinematográficas que ele faria mais tarde.

Também são comentadas o que poderiam ser chamadas de viagens de sobrevivência, em 1939, e que o levariam a atravessar o Oceano Atlântico em 1940. Ao final desta parte, abordo o arquiteto, pois foi nessa qualidade que ele aportou no Brasil e começou a filmar. Os arquitetos não de perdoar a fragilidade das minhas competências nessa área e compreender que não procurei tanto discorrer sobre arquitetura como encontrar o que havia de arquitetura no olhar de Duschenes cineasta, e também ponderar aquilo que ele chamava de colaboração entre a arte e a arquitetura. Seu legado talvez seja hoje mais facilmente reconhecível nos filmes que fez do que em seus projetos de arquitetura, no entanto, a presença de elementos arquitetônicos tanto nos temas e narrativas dos filmes como na composição dos planos é flagrante e indissociável de sua produção fílmica. Se uma imagem pode ser arquitetura, em muitos dos filmes, a arquitetura é imagem.

Na terceira parte, “O repórter da arte”, termo cunhado por Duschenes sobre si mesmo, engato a questão do olhar dentro de sua prática pedagógica e sua metodologia. Esse personagem se materializa efetivamente atrás da câmera quando ele se torna professor de história da arte no final dos anos 1960. Os filmes de família perdem então espaço dentro da sua produção e seus deslocamentos tornam-se verdadeiras expedições, várias delas com tonalidades etnográficas. É quando ocorre o segundo deslocamento, paralelo ao deslocamento físico, ou, seu desdobramento: o deslocamento do olhar. Demonstramos que será o repórter da

arte a romper com aquilo que Odin (1999) chama de “espaço familiar” e fazer a transição definitiva do cineasta amador.

Uma importante etapa metodológica foi a pesquisa de campo durante a qual gravei vários depoimentos de ex-alunos e pessoas que trabalharam com o professor. Também, utilizei depoimentos que foram gravados em 2002 por Sergio Roizenblit – ex-aluno de Duschenes –, juntamente com Maria Mommensohn – ex-aluna de Maria, para o documentário *Mar e moto* (2003). Além desse material, o Itaú Cultural cedeu os depoimentos gravados com membros da família e ex-alunos de Herbert e Maria no início de 2016. A partir desse material, proponho um desenho da metodologia de ensino criada pelo professor. Comento o papel dos filmes dentro da dinâmica das aulas e seu impacto, e estabeleço uma sobreposição de três tipos de roteiro como parte de um mesmo projeto: o roteiro de aula, o roteiro de viagem e o roteiro do filme.

Esta articulação serve para abordar a atividade pedagógica de Duschenes como um projeto de vida que fez dele não apenas um professor, mas um educador, no sentido daquele que não se limita a ensinar ou transmitir dados ou informações, mas procura formar pessoas, capazes daquilo que Paulo Freire (2002) chama de reflexão crítica. Talvez esta seja a nuance entre um professor e um educador: pode acontecer ao professor de considerar a informação como um fim em si, enquanto para o educador ela sempre será o insumo inicial para a construção de um arco de pensamento. No contexto duschenesiano, esse arco de pensamento era fundamentalmente humanista e compartilhado com Maria.

Por esse motivo, fecho a tese com um dos pontos mais essenciais da biografia e da obra do professor: Maria. O casamento de seis décadas foi uma parceria afetiva e, como atestam os filmes de dança, uma missão pedagógica levada adiante em duas frentes separadas na superfície, mas unidas por raízes profundas. Faço aqui o mesmo apelo aos profissionais de dança que fiz aos arquitetos: assim como procurei o que havia de arquitetura nos filmes, meu objetivo não foi discutir dança ou o sistema Laban implantado por Maria no Brasil, mas revelar o que os filmes dessa área temática nos dizem a respeito da relação entre ela e o companheiro de vida e da missão pedagógica do casal. Alguns destes filmes também representam uma ruptura radical com o cinema amador que opera no espaço familiar e alguns deles são talvez as obras mais experimentais que Duschenes jamais se permitiu fazer, como a trilogia *D. Maria* [1949], *Hands* [1949] e *Danças Maria 11.48 - Campos - 5.49* (1949), três dos mais belos e comoventes filmes da coleção.

Deste modo, tornou-se possível a demarcação do corpus analítico. Foram escolhidos 22 filmes segundo os seguintes critérios: eram obras pertinentes dentro do contexto da tese,

que se prestavam a uma análise mais elucidativa dos pontos abordados. Também levei em conta alguns filmes que tinham permanecido na memória dos ex-alunos entrevistados, mesmo quando não se lembravam dos detalhes. Porém, mais filmes da coleção são mencionados, sem terem sido necessariamente estudados com minúcia. A fim de constituir um banco de dados que me desse uma visão ao mesmo tempo geral e individual dos filmes, formatei uma planilha baseada naquelas utilizadas pela Cinemateca Brasileira. A partir dessas balizas, iniciei o visionamento das películas, ao mesmo tempo que as numerava por ordem de projeção, e também as copiava com uma câmera de vídeo digital pessoal. Pude assim determinar alguns dados técnicos. Em primeiro lugar, a quantidade de filmes, pois em alguns casos havia mais de um filme por lata: 227.

É provável que este número tenha sido maior e que algumas obras tenham se perdido, ou sido emprestadas e nunca devolvidas. Quanto às datas que delimitam o início e o fim da produção, por falta de indicações mais precisas nas latas dos filmes, sabemos que foram realizados entre as décadas de 1940 e 1990. Ele teria começado a filmar logo após o nascimento de seu primeiro filho, Ronaldo, em 1943. Pelo menos esta é a informação que consta em *Memórias* (2003), o datiloscrito com sua autobiografia inacabada. Este dado não é irrelevante, pois é nesse momento que Duschenes, fotógrafo disciplinado desde a adolescência, torna-se um cineasta amador. Como acontece com frequência no cinema amador, a produção em torno do primogênito é bastante profícua. Quanto ao final da produção, as últimas obras foram realizadas no início da década de 1990, quando o professor se aproximava dos 80 anos. Ele só parou de filmar quando parou de viajar e podemos assim deduzir que a idade foi a única coisa que o deteve de prosseguir fazendo ambas as coisas.

Ele filmou em 8mm e Super 8, com películas em preto e branco e em cores. Os filmes têm em média 20 minutos de duração cada, somando cerca de mais de 70 horas de material montado. Não é possível saber quanto negativo foi revelado no total (material bruto filmado) e, como costuma ser o caso no cinema amador, não há cópias de segurança dos filmes. No que diz respeito ao conteúdo, uma das constatações mais relevantes para a compreensão tanto do cineasta amador quanto dos filmes, foi o fato das três áreas temáticas (família, viagem e dança) não serem estanques. Por exemplo, um filme de viagem como as películas rodadas na China nos anos 1980 pode mostrar como vivem as pessoas em zonas urbanas e rurais, mas tratar também de artes visuais, dança, artesanato e religião. Ou ainda, uma viagem para visitar a família no Canadá acaba engendrando uma visita à Expo 67² que, por sua vez, rende um

² Exposição Internacional e Universal de Montreal que ocorreu entre abril e outubro de 1967.

filme que evoca a relação entre a tecnologia, a arte e a arquitetura contemporâneas. O tema das exposições universais é comentado na tese, pois, como veremos, esse tipo de evento tem sua razão de ser na biografia de Duschenes.

Diante do destaque dado ao ser humano em situações do dia a dia e seus hábitos, talvez chamar os filmes de etnográficos não seja de todo incorreto, mesmo se, segundo Karl Heider (2006), eles não tenham um alto grau de “etnograficidade”, e sejam o que ele chama de *naïve ethnography*, filmes com um conteúdo etnográfico que não procuram ser etnograficamente científicos. Duschenes jamais seguiu métodos científicos empíricos tradicionais de observação para filmar e tomava liberdades que mais aproximam seus filmes da antropologia visual que dialoga com o cinema e admite a subjetividade do olhar de quem filma – como é o caso de Jean Rouch – do que da antropologia clássica, que não almeja tanto fazer perguntas como fornecer respostas.

Assim, quando ele vai para Bali, ele não se apegava a recortes minuciosos sobre aspectos do comportamento essencialmente social e cultural da população local, como fizeram Margareth Mead e Gregory Bateson ao filmarem no mesmo país nos anos 1930³. Dos hábitos e tradições locais, seu olhar logo deriva para manifestações que de alguma forma remetem à produção arquitetônica e artística (que inclui a produção artesanal) dos moradores dos lugares que visita, pois estas são as temáticas que lhe interessam. É notável o fato dele tratar seus personagens de forma equânime, sejam eles aldeões balineses ou cidadãos nova-iorquinos. Decerto a tecnologia também fascina Duschenes, mas sempre em função da arquitetura e da arte. E ele vai além: coloca as duas em relação direta com o ser humano e sua forma de estar no mundo, oferecendo assim uma visão etnográfica a respeito de uma sociedade, pautada pela arte.

Outro dado importante é o fato dos filmes não serem sonoros. O professor começou a filmar em 8mm e apesar de passar a usar gradualmente películas de Super 8 nos anos 1960, ele nunca gravou nenhum tipo de áudio, fosse ambiência ou *bruitage*, diálogos, tampouco a própria voz. A explicação para esse dado talvez sejam as circunstâncias das filmagens (ele viajava carregando sozinho seus equipamentos), mas também a circunstância das projeções, cuidadosamente planejadas e controladas por ele: se a câmera por vezes parecia ser prolongamento do braço do professor, ele tampouco se afastava do projetor. Isto é, ele não realizava filmes que em princípio pudessem prescindir de sua presença ao serem projetados. No lugar do som inserido no filme, no momento da projeção, ele tocava uma trilha musical de

³ Segundo Heider, os filmes, seis no total, foram lançados nos anos 1950 (HEIDER, 2006).

sua escolha em um gravador, que podia ser de fita rolo ou cassete. Há relatos de ex-alunos que se lembram de um toca-discos.

Além disso, articulado, seguro de seus conhecimentos e dono de um vozeirão, ele fazia o comentário narrativo em tempo real. O resultado da cópiagem que fiz no CCSP inclui um detalhe sonoro aparentemente banal: o barulho do projetor. Porém, o aparelho utilizado (da marca Copal) foi emprestado pela família e é um dos projetores que pertenceram ao professor. Assim, se hoje não é mais possível reconstruir o comentário proferido por ele e não temos registros precisos das trilhas musicais, há ao menos esse vestígio sonoro, último rastro de áudio que fez parte da experiência das projeções originais: o barulho de um projetor de filmes em Super 8 (os filmes em 8mm foram projetados em um aparelho do CCSP), e, mais que isso, o barulho do projetor de Duschenes. Pois, é preciso considerar que, se os filmes em si não têm som, a experiência da projeção e do visionamento incorporava esse dado.

Por conta desse tipo de apresentação dos filmes, tão estreitamente vinculada à sua pessoa, surgiu a primeira e inquietante pergunta que me fiz ao considerar escrever esta tese: Os filmes seriam capazes de se sustentar sozinhos? Fariam sentido sem o comentário narrativo do professor? À medida que o visionamento avançou, fui me tranquilizando: é claro que nem todas as películas possuíam o mesmo grau de esmero na sua construção narrativa, mas, na grande maioria dos casos, elas tinham um fio condutor e era possível acompanhar o seu discurso. Aliás, o fato de não haver música ou comentário narrativo colocava a montagem em evidência. Por um lado, perdia-se a riqueza dos detalhes verbais compilados pelo professor, mas, por outro, as pontes e associações por ele criadas permaneciam essencialmente preservadas nas imagens. Nos filmes em que pôde trabalhar mais demoradamente, as cenas são cuidadosamente decupadas, os planos encadeados segundo uma ordem rigorosa.

Alguns filmes requerem um maior grau de atenção, outros se oferecem à nossa compreensão mais docilmente. Os filmes de família, por exemplo, de um modo geral obedecem a uma construção narrativa mais tradicional e, portanto, linear: um dia no campo, um passeio na praia, o aniversário do filho. Com os filmes de viagem que articula com a história da arte, as montagens se tornam mais elaboradas e circulares, as associações entre um plano e outro ficam mais sofisticadas e demandam mais concentração e conhecimento por parte do espectador. Porém, a montagem nunca é hermética: não barra o acesso ao espectador que não possua a bagagem cultural do professor, coisa, aliás, difícil de acontecer.

Assim, mais familiarizados com a coleção e cientes de que as obras que a integram podem ser interpretadas por mais de um viés, chegamos a alguns dados que, mesmo se

imperfeitos, dão conta deste mapeamento introdutório. Se considerarmos que, a partir dos anos 1960, os filmes são predominantemente de viagem, mesmo quando incluem imagens da família, podemos dizer que cerca de 66% da coleção é formada por filmes de viagem, 22% por filmes de dança e 12% por filmes de família. Ou seja, dois terços da coleção são filmes de viagem. Quanto ao suporte, cerca de 42% dos filmes foram filmados em 8mm e 58% em Super 8, e cerca de 11% dos filmes são em preto e branco e 89% em cores.

Se afinarmos a discriminação, notamos que os filmes de viagem, além de serem os mais numerosos são também aqueles em que Duschenes mais trabalhou com películas em Super 8 e em cores. Por certo devemos levar em conta a época em que os filmes foram feitos: não é um acaso se os filmes de família que dão início à coleção na década de 1940 são a área temática que mais concentra filmes em preto e branco e em 8mm. No entanto, a quantidade de filmes de viagem filmados em cores também sugere que ele investiu mais nesta área de sua produção, inclusive financeiramente, o que atesta a visível atenção que ele deu não só ao conteúdo, mas ao acabamento e à estética dos filmes.

Como mencionei, fiz cópias digitais dos filmes para poder estudá-los. A pesquisa acabou deflagrando um processo de resgate e, como parte dele, em 2016 o Itaú Cultural arcou com as despesas da limpeza e digitalização do acervo. Trechos de várias obras puderam ser vistos na *Ocupação Maria e Herbert Duschenes* que lá ocorreu entre 27 de abril e 12 de junho do mesmo ano. O objetivo de todos os envolvidos no projeto era que o acervo digitalizado pudesse doravante ser projetado mais facilmente e acessado em plataformas online. No entanto, esse processo trouxe à tona questões críticas inerentes a obras geradas antes da era digital. Uma delas é de ordem prática, mas possui implicações conceituais importantes: que imagem iremos estudar? É muito provável que a imagem da película já tenha sofrido alterações de cor e nitidez decorrentes da inevitável passagem do tempo. Se a imagem foi digitalizada, esse processo também certamente interferiu no resultado que temos diante dos nossos olhos. Então como escolher uma imagem?

As imagens da minha copiagem incorporam a trepidação gerada pelo ressecamento da película e danos a sua perfuração, assim como as demais deteriorações devidas ao tempo, ora escurecendo a imagem, ora desbotando-as, exacerbando as cores primárias em detrimento de uma paleta que deve ter sido mais ampla e nuançada. Devemos também levar em conta manchas, riscos, sujidades e fungos, e outro elemento muito importante, as bordas arredondadas, de contornos não tão nítidos, características dos filmes feitos nesse tipo de suporte. Não utilizei programas de finalização ou correção de cor, mas a fim de melhorar a visualização dos detalhes das imagens, foi aplicado nos fotogramas que integram a tese um

filtro aumentando em cerca de 5% a 10% a luminosidade. Nesta copiagem, as imagens foram gravadas diretamente do filme projetado sobre um suporte branco colocado sobre uma parede do CCSP, portanto, também é preciso considerar a existência das interferências desse suporte, como ondulações e textura.

A digitalização em alta definição bancada pelo Itaú Cultural é resultado de um processo profissional bem diferente, que se dá diretamente a partir da película, no qual cada rolo de filme foi limpo, escaneado e convertido em um arquivo de vídeo de alta definição (Full HD 1080i). A tarefa foi realizada por um laboratório comercial de São Paulo, onde cada fotograma foi fotografado individualmente (processo quadro a quadro) gerando sequências de fotogramas que foram remontadas na ilha de edição. Contudo, o resultado do trabalho deixou transparecer a fragilidade e insuficiência desses processos, e não me refiro a questões tecnológicas. Com as melhores intenções, grande foi a preocupação com a resolução da imagem. Muito se pensou no filme hoje, isto é, na sua transformação ou adequação para um “produto” de qualidade correspondente a conteúdos audiovisuais produzidos nos dias de hoje. Por outro lado, pouco se considerou o filme na sua origem, ou o que são filmes de arquivo como os de Duschenes, onde cada elemento como suporte, cor, textura, contraste, janela, bordas, velocidade, para citar alguns, são dados essenciais e basilares de sua pregnância cinematográfica e historiográfica.

Assim, nos arquivos MP4 e MOV utilizados como novo suporte dos filmes, elementos como nitidez e luminosidade foram manipulados, uma intervenção com o intuito de clarear alguns fotogramas escurecidos pelo tempo. Nas devidas proporções, estas ações são evidentemente aceitáveis. Porém, novas bordas foram criadas nas imagens por meio de “cropagem” (do inglês, *crop*, cortar, aparar). Foi perdida assim a janela arredondada original das imagens que localizava os filmes no tempo. No seu lugar, a rigidez e assepsia do quadro da imagem digital que remetem a uma tela de televisão ou de computador. A cor também sofreu uma manipulação e não sabemos que paleta foi utilizada como referência: tabelas de cor das marcas de película da época? Grades disponíveis em programas de computador? Vídeos digitais feitos hoje e disponíveis no YouTube? As duas últimas alternativas são as mais prováveis. Outra interferência, talvez a mais lastimável, foi o fato de vários fotogramas do início e final de um grande número de filmes não terem sido digitalizados, cortando sumariamente informações importantes, como letreiros iniciais e imagens que concluíam uma narrativa. É preciso atentar para o fato que, ao serem praticados esses tipos de interferência sobre um filme, via de regra de forma aleatória, oblitera-se a primeira e mais importante referência de que dispomos, o próprio filme.

Portanto, a digitalização do acervo exige reparos. Por conta desse resultado, em sua etapa documental, a pesquisa apontou para um problema que extrapola o caso da coleção em questão: existe um reparo que diz respeito à própria noção do que vem a ser um filme amador e também um arquivo de filmes amadores. Se hoje em dia não se contesta mais tanto a necessidade de salvaguardarmos arquivos como a coleção Duschenes, a questão acerca de como lidar com esses materiais permanece crítica, e não apenas no Brasil, como atesta o estudo de caso feito por Thais Blank (2013) no artigo “Políticas e estratégias de patrimonialização”, que comenta os problemas da operação *Mémoires partagées*, do INA, na França.

Tornou-se então um dos objetivos desta tese contribuir para colocar em evidência algumas das dimensões desses materiais, como a relevância e imanência poética que suas possibilidades de leitura potencializam. Este foi um meio de chamar a atenção para o fato que é preciso uma afinação maior entre instituições culturais e governamentais, pesquisadores independentes, técnicos da área do audiovisual, laboratórios comerciais e institucionais, com a finalidade de entender um filme amador da mesma forma que são considerados documentos impressos, manuscritos e obras de arte. É necessária a visão compreensiva do filme ou do arquivo a ser manipulado, de que estes devem ser tratados, da restauração até a difusão, segundo técnicas, métodos, critérios e conceitos que articulam elementos físicos, como seus suportes originais, mas também o espectro do seu contexto histórico e, não menos significativo, seu valor presente como obra cinematográfica e historiográfica – e em alguns casos também artística – vista da perspectiva atual. Enquanto essa percepção coordenada não acontecer, filmes amadores e acervos inteiros continuarão a ser mal interpretados, maltratados e, em alguns casos, mutilados. Continuarão a se perder, e com eles uma parte da nossa história, memória e patrimônio cultural.

Voltando à questão da escolha de imagens, na medida em que toda pesquisa que trabalha com imagens de arquivo deve incorporar os efeitos do tempo sobre essas elas, não podemos nos subtrair ao fato que estamos trabalhando com um material que não corresponde mais às imagens que Duschenes filmou e projetou há décadas. No caso de imagens que o professor fez de obras de arte, como pinturas, existe mais uma camada: a imagem que vemos no filme, mesmo se a película estivesse em perfeito estado, é uma reprodução analógica da obra que nunca correspondeu exatamente à pintura. Duschenes filmou inúmeras obras de arte e em nenhum momento podemos esquecer que não estamos trabalhando a partir da obra em si, mas da imagem que ele fez da obra.

Assim, em vista do conjunto de questões que acabei de expor, resolvi, sempre que possível, utilizar imagens oriundas da minha copiagem no CCSP. Apesar de não ter sido um trabalho propriamente profissional e da minha câmera ser um fator de interferência, julgo que esta é menor que aquela que resultou da digitalização profissional, na medida em que as alterações das imagens não correspondem tanto a manipulações impostas de forma pouco criteriosa, mas a um processo de deterioração e desgaste natural das películas e, portanto, a meu ver, estética e historicamente mais aceitável (BRANDI, 2004). Utilizo imagens da digitalização profissional unicamente quando estas proporcionam uma visibilidade nitidamente superior àquela que eu fiz⁴.

A fim de preservar ao máximo o olhar de Duschenes contido nas imagens de obras de arte, procurei sempre trabalhar com materiais gerados por ele, independentemente do fato da imagem em questão ter mais ou menos qualidade que outra reprodução qualquer. Escolhi uma imagem do filme *Natureza Noruega / Edvard Munch* (1980) em que Duschenes filma a tela *O banhista* (1918), de Munch, no Museu Nacional, em Oslo para fazer uma comparação entre diferentes reproduções da obra. Nas figuras 5, 6 e 7 vemos sequencialmente: um fotograma oriundo da digitalização profissional, um fotograma oriundo da minha copiagem e uma reprodução da obra que está no site do museu. As imagens são um eloquente exemplo das variações que ocorrem:

⁴ Fontes: quando utilizo imagens da minha copiagem, indico AMM-CCSP como fonte. Quando utilizo imagens da digitalização do laboratório comercial, indico AMM-CCSP / Itaú Cultural como fonte, pois ambas as instituições possuem cópias digitais dos filmes.

Figura 5 – *O banhista*, E. Munch: imagem do site do Museu Nacional de Oslo

Fonte: site do Museu Nacional de Oslo

Figura 6 – *O banhista*, E. Munch: fotograma da minha copiagem

Fonte: AMM-CCSP

Figura 7 – *O banhista*, E. Munch: fotograma da digitalização de laboratório comercial

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

Outra escolha representou um desafio: as referências bibliográficas. Em primeiro lugar, Duschenes deixou notas sobre os lugares que visitou e filmou, mas não se estendeu muito sobre o ato de filmar e montar. Nas memórias que ele começou a redigir a pedido da família no final da vida, há apontamentos sobre a descoberta do prazer de filmar. Fora isso, temos os depoimentos de ex-alunos sobre seu legado como professor. Até onde é possível saber, a metodologia pedagógica vinculada aos filmes – e os próprios filmes – sempre suscitou mais curiosidade que os motivos de sua obsessão em filmar e esta é uma lacuna que esta pesquisa pretende começar a preencher. O professor deixou muitas cartas para a família que morava no Canadá e talvez nelas esteja contido algum comentário mais detalhado sobre as filmagens. Porém, esse vasto material escrito em alemão era mais que uma subpesquisa: representava a abertura de uma nova pesquisa e, diante da amplitude do acervo, resolvi deixar as cartas para outra oportunidade, ou para outro pesquisador, com exceção de uma carta ao amigo Johan Kroeger, documento fundamental para a análise de um dos filmes do corpus da pesquisa.

Em segundo lugar, ao trabalhamos com uma coleção essencialmente criada antes da intensificação da produção de tipo amadora nos anos 1980, e cujas películas nunca foram relacionadas a nenhuma bibliografia ou conceito específico, a fundamentação teórica torna-se particularmente estratégica. Nunca se falou de Duschenes cineasta, mesmo ele tendo feito mais de duas centenas de filmes. Fora seus próprios escritos – as memórias, planos de aulas e cartas –, não há, até o momento, registros de trabalhos acadêmicos, pesquisas, livros ou artigos que esmiúcem a sua atuação como cineasta amador. Isto não chega a se uma anomalia, posto que não são abundantes referências acerca de obras como as que ele começa a realizar na década de 1940.

Um dos prováveis motivos é o fato desse tipo de produção ter sido relegado à marginalidade quando, a partir dos anos 1930, momento em que o cinema de ficção já goza de um sistema de produção industrial, passam a ser atribuídas a obras de tipo documental funções informativas, propagandísticas, pedagógicas ou, em termos gerais, edificantes, enquanto ao cinema de ficção, institui-se um contrato com o entretenimento pelo viés da criação literária e artística. Quanto à produção amadora, apesar de cortejada por fabricantes de câmeras e películas de bitolas não profissionais (essencialmente 8mm e 16mm) como a Eastman Kodak e a Bell and Howell após a Segunda Guerra Mundial, a contrapartida desse interesse é seu confinamento ao âmbito doméstico ou cineclubes e grupos de pequenos produtores independentes, ou ainda artistas experimentais que recebem pouca ou nenhuma atenção seja da indústria cinematográfica, da crítica ou da academia.

A produção amadora encontra novo alento graças ao vídeo analógico que disponibiliza meios de produção para não profissionais, ou seja, cineastas amadores. Uma dezena de anos mais tarde, com o advento das câmeras digitais integradas a programas de edição não linear (Final Cut Pro, Adobe Premiere, etc.) e plataformas on-line (Youtube, Vimeo, etc.), a produção feita por esses cineastas (ou *videomakers*) passa a se inserir de forma consistente, irrevogável e ubíqua nos meios de comunicação, sedimentando o fenômeno de transmidialidade. A bibliografia que passa então a ser gerada tende a privilegiar realizadores recentes, cuja produção tem início concomitantemente à popularização de câmeras de vídeo não profissionais e semiprofissionais, câmeras fotográficas e, nos últimos anos, webcams e telefones celulares.

Para abordar os filmes de Duschenes, foi preciso fazer dois movimentos: em primeiro lugar, retroceder no tempo e estabelecer as primeiras pontes entre sua obra e alguns conceitos já conhecidos. Em seguida, fazer o movimento oposto, avançando no tempo para fazer um apanhado e um esboço da reflexão que tem sido feita a respeito da produção amadora hoje. Se começamos a pensar sobre o cinema amador à luz de conceitos basilares de Odin, também encontramos referências enriquecedoras em *Le Film de famille – Actes de la rencontre autour des inédits tenue à Bruxelles em novembre 2000* (2004), coletânea organizada por Nathalie Tousignant, a começar pelo artigo da própria organizadora do volume, quando ela comenta os filmes de família como lugar de memória, segundo preceitos de Pierre Nora. Mas é *Reel Families – A social history of amateur film* (1995), de Patricia Zimmermann, que, ao comentar o cinema amador dentro de um contexto social (apesar de seu recorte ser a produção amadora nos Estados Unidos), nos permite balizar melhor a produção heteróclita de Duschenes.

Além dessas referências, contamos com leituras como a revista de cultura audiovisual *Significação*, que tem veiculado artigos que abordam diferentes aspectos da produção amadora, a *Revista Laika*, que dedicou um número inteiro ao tema em 2013, e a revista digital de cinema documentário *DOC On-Line* que fez o mesmo com filmes de arquivo em 2012. Portanto, apesar de não serem tão profusas quanto as do cinema industrial e industrial, as referências existem. Sua relativa escassez, no entanto, pode implicar no risco de lançarmos mão de uma bibliografia “adaptada” ao estudarmos o cinema amador. Ou seja, a partir de conceitos mais amplos ou oriundos de uma reflexão sobre outras áreas mais constituídas da produção audiovisual, fazer com que um acervo como a coleção Duschenes caiba dentro desses conceitos.

A fim de mitigar o risco desse desvio, resolvi ancorar a bibliografia da pesquisa a materiais menos convencionais. Em primeiro lugar, incluí as memórias de Duschenes (obra inacabada e sem paginação) na bibliografia. Com quase 90 anos, ele queria aprender a utilizar um computador e uniu esse aprendizado à redação da história da sua vida. Foi escrita a pedido da família, em um português de tonalidades germânicas. Mesmo não concluído, o texto fornece importantes informações sobre a infância e adolescência de Duschenes, suas viagens, sobre Maria e a família e sobre suas atividades profissionais. Peço a indulgência do leitor por ter me permitido inserir partes dessas memórias talvez um pouco mais longas do que deveria, mas, além da graça do texto, não temos como saber se algum dia ele será organizado e publicado por inteiro.

Em seguida, conjuguei as memórias com a autobiografia filosófica de Vilém Flusser, *Bodenlos* (2007), redigida em português, mas com título em alemão que significa “sem chão”, ou, na tradução de Flusser, sem fundamento. Não procurei tanto a abordagem filosófica da obra *per se*, tampouco forçar uma intimidade que de fato não houve entre os dois, mas aquilo que poderia nos ajudar a compreender Duschenes, de forma a complementar suas memórias, ou ainda, criar um diálogo entre as autobiografias. Servi-me da convivência de ambos em Praga nos anos 1930, quando eram estudantes e, apesar de não frequentarem a mesma universidade e Duschenes ser quase seis anos mais velho que Flusser, fazerem parte do mesmo grupo de jovens intelectuais de origem judaica. E me permiti a licença poética de incluir Duschenes no genérico “a gente”, no sentido de *man*, em alemão, que Flusser utiliza ao compartilhar suas lembranças e colocar perguntas que mais de um jovem judeu deve ter se feito na época:

E os alemães chegaram, acontecimento esperado mas inacreditável. A sua presença era inacreditável, mas mais inacreditável ainda a modificação que provocaram. Tinha-se imaginado que a sua presença representasse, por si só, o fim da realidade. Agora compreendíamos que tal crença era produto de falta de capacidade imaginativa. A presença brutal e vulgar das fardas exóticas, com seus capacetes falsamente medievais, suas botas engraxadas e sua cobiça animalesca pelas mercadorias expostas nas vitrines funcionava apenas como um catalisador de uma modificação radical de Praga. Repentinamente a gente se via cercada de rostos sorrateira e perigosamente sorridentes. Passava-se a ser animal acossado, cercado de feras (os ex-amigos) que esperavam pela primeira oportunidade de passarem ao ataque. Era pesadelo isto? Era realidade? Que queria de nós essa gente toda? (FLUSSER, 2007, p. 36, parênteses do autor).

Se o nazismo obrigou ambos a abandonar Praga e seus estudos, deixando para trás suas vidas inteiras, foi talvez o destino que os levou, por vias separadas, para Londres e

depois, em 1940, até o Brasil. Também quis o destino que eles se reencontrassem em São Paulo, como professores da mesma instituição, a FAAP, nos anos 1960, Duschenes na Faculdade de Artes Plásticas e Flusser na Faculdade de Humanidades e Comunicações, mais uma vez assombrados por mais um regime totalitário, a ditadura brasileira.

Também pesquisei no Centro Cultural São Paulo os livros da biblioteca particular de Duschenes. Ao todo, mais de 1.500 volumes, entre livros de arte, arquitetura, romances, poesia, teatro e dicionários, a maioria em alemão e inglês, e algumas obras em francês, espanhol e italiano. Com exceção de alguns livros mais antigos, estão em excelente estado, praticamente sem rasuras, vários deles comprados na Livraria Kosmos, de Erich Eichner, na Livraria Triângulo, Ilco's Bookstore e Livraria Jaraguá. Alguns não pertenciam ao professor: eram de Maria (ou do casal), e outros dos filhos Ronaldo e Silvia, estes em geral em português. Há um visível interesse por política, história e economia. Encontramos desde o livro vermelho de Mao Tse-tung⁵ até livros de Winston Churchill, passando por Arnold Toynbee, György Lukács e John Galbraith, além de dramaturgos e romancistas tanto de esquerda como de direita. Porém, não podemos falar em um engajamento político propriamente dito. A tabulação dos volumes deixou claro que as leituras não eram determinadas por algum doutrinamento ideológico ou político – e muito menos partidário –, mas por uma sincera vontade de conhecer, sem preconceitos, os meandros do pensamento humano e seus possíveis resultados em termos individuais e coletivos. Se, por exemplo, Duschenes lia sobre religiões (há inúmeros livros sobre o tema), não era tanto para entender Deus como os seres humanos. Em outras palavras, aquilo que era do humano o interessava.

Enxerguei no impressionante material um extenso e detalhado mapa do embasamento cultural de Duschenes e das indagações que mobilizavam seu pensamento: moradias modernas integradas ao meio ambiente e acessíveis a todas as pessoas de forma democrática e as pesquisas e experimentos que

Figura 8 – Irmãos Duschenes e teatro de marionetes (ca. 1935)

Fonte: AMM-CCSP

⁵ Cf. MAO, T. **Quotations from Chairman Mao Tse-tung**. Pequim: Foreign Languages, 1969.

buscavam a convergência entre a arte e a tecnologia. Apesar de acompanhar os lançamentos da produção mundial e gostar particularmente de Alfred Hitchcock, ele não se interessava pela teoria do cinema. Por outro lado, textos dramáticos marcam sua presença com peças de vários autores, entre eles Eugene O'Neill e George Bernard Shaw. A leitura de peças de teatro não é muito comum entre pessoas que não pertencem ao meio. Mas, não podemos esquecer que, desde a infância, Duschenes comandava encenações de teatro de marionetes em sua casa, fazendo desde a produção, até cenários e figurinos, chegando a vender ingressos!

Anos mais tarde, ao ir estudar em Praga, ele comenta o fascínio pelo teatro que mais tarde seria transposto para o cinema amador:

Consegui acesso ao teatro e opera (Neues Deutsches Theater in Prag – hoje desapropriado estupidamente pelos checos na guerra, destruindo um lugar de ultra refinamento e cultura), assisti a todas as novas encenações, vindas de Viena, Salzburg, Muenchen e Berlin, em geral com os mais fabulosos artistas do mundo. Recebi uma educação artística cultural de primeira, mas também tive a oportunidade de espiar atrás dos cenários. Como com meu pequeno teatro de marionetes na infância, me interessava mais o funcionamento, o processo e a técnica de produzir ilusões (DUSCHENES, H., 2003, parênteses do autor).

Assim, decidi me debruçar sobre alguns livros mais atentamente e integrá-los às referências da tese. Se eles estão listados separadamente nas referências é porque quis deixar claro que são livros de Duschenes. Isto quer dizer que eles relevam, em primeiro lugar, da pesquisa do professor, que em muito precede a minha, dado que lhes confere interesse. Essa bibliografia nos permite compreender melhor a fundamentação teórica que alicerça os planos de aula do professor que, depois de chegar ao Brasil, tornou-se essencialmente um autodidata. Mesmo lecionando por mais de três décadas, Duschenes jamais chegou a ser inteiramente compreendido pela academia. Por esse motivo, cheguei à conclusão que se eu tentasse impor ao estudo de sua obra uma bibliografia tradicional demais e conceitos estranhos a ele, eu estaria indo a contrapelo da sua linha de atuação e daquilo que ele passou a vida ensinando. Ele era o produto de um meio onde o pensamento de vanguarda era cultivado e conviveu desde a infância com expoentes das vertentes desse movimento. Desse modo, pensei que, quando possível, seria mais orgânico e fecundo articular Duschenes à bibliografia sugerida por sua própria biblioteca, que adere naturalmente à sua forma de pensar.

Fora o Arquivo Multimeios do CCSP, pesquisei de forma mais pontual o Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo à procura de documentação sobre o ciclo de cinema e conferências coordenado por Agnaldo Farias e Samuel Eduardo Leon que

Duschenes proferiu por ocasião da 16ª Bienal, em 1981, a convite de Farias, então membro da equipe de Walter Zanini, curador-geral da exposição. O ciclo de quatro conferências de Duschenes chamado “O Ensino da Arte através do Cinema” é comentado na terceira parte da tese. Por mais uma coincidência, Flusser, que naquele momento já tinha deixado o Brasil para viver na França, foi convidado a participar da mesma Bienal, como um dos palestrantes do 1º Encontro Arte, Sociedade, Utopia.

Dentro do vasto e movediço território de fronteiras turvas que é o cinema amador, arrisquei as primeiras aproximações com obras cinematográficas de autores já consagrados, como Jonas Mekas, David Perlov, Maya Deren e Péter Forgács, favorecendo as obras filmicas desses autores em detrimento de sua produção literária, quando ela existe. Também recorri a obras menos conhecidas, como os filmes do cineasta amador David Glick que descobri nos arquivos do United States Holocaust Memorial Museum. Meu intuito foi esboçar um universo dentro do qual começar a estudar e referenciar os filmes da coleção como um corpo de trabalho com uma unidade poética e imanência cinematográfica própria. Isto porque a análise da coleção Duschenes coloca de antemão a seguinte pergunta: como olhar para filmes que nunca foram vinculados a nenhuma referência estética ou histórica, que nunca passaram por nenhuma comparação, análise ou interpretação? Esse aparente excesso de liberdade demanda redobrado cuidado no momento de escolher uma estratégia de abordagem. Na introdução de *Sétima arte: um culto moderno*, Ismail Xavier faz uma colocação que dá conta da complexidade das escolhas a serem feitas:

Quando se discute uma questão de método na prática de análise de filmes, não está somente em jogo uma competência técnica particular, mas a mobilização de toda uma visão de cultura que, ao mesmo tempo, estabelece o lugar do objeto no contexto social e o lugar da própria análise. É comum assumir-se que o estudo científico é caracterizado pela investigação específica de um objeto, descrito e analisado segundo determinados critérios e princípios. Nesse sentido, nunca é demais lembrar que, contrariando certas ilusões, o objeto de ciência não é um dado que ao mesmo tempo dispõe-se para o conhecimento e garante, de imediato, a consistência teórica da investigação que o focaliza (XAVIER, 2017, p. 20).

Desse modo, no caso de um acervo inédito, se por um lado estamos a salvo da tentação de tomar caminhos já muitas vezes trilhados, por outro é preciso criar os meios adequados para submeter os filmes a um primeiro processo analítico sem lesá-los. Isto porque a primeira análise de um filme se torna naturalmente o parâmetro para as reflexões que se farão subsequentemente sobre ele. Um filme inédito se oferece ao pesquisador sem a proteção prévia de textos que consagram e afirmam uma obra cinematográfica – nem que seja pelo

simples mérito de sua escrita –, e terminam por formar um tipo de couraça protetora em torno dos objetos de análise mais conhecidos. Portanto, se meu trabalho começa com o mapeamento e afirmação da coleção como um corpo de cinema amador, ele de fato se consolida nesta tese não como explicação, mas interpretação de alguns de seus conteúdos. O objetivo é apontar para o potencial de leituras dos filmes e articulações, não apenas com outras obras e conceitos cinematográficos, mas com outros campos do conhecimento também.

Perguntei-me então como resolveria o fato de ser ao mesmo tempo ex-aluna de Duschenes e pesquisadora de seu acervo. A resposta veio do próprio professor, mais exatamente do capítulo “Dicas para uma aluna minha imaginária - *If it's Tuesday it must be Belgium*” de suas memórias, no qual ele dá conselhos de viagem. Por conta do tom do texto, informal, mas sem arroubos de camaradagem ou intimidade (coisa impensável para um europeu da geração de Duschenes), permiti-me uma segunda e terceira licença poética: a de me colocar no lugar, pelo menos pelo tempo que demorou a pesquisa, da aluna imaginária a qual ele se dirigia. E a terceira, de considerar a pesquisa na qual eu embarcava como um tipo de viagem.

Lembrei-me de Michel Marie quando, em um curso ministrado no Departamento de Cinema, Televisão e Rádio (CTR) da Escola de Comunicações e Artes da USP, ele falou sobre a necessidade de escolher um ponto de vista ao fazer uma análise: “A análise visa dar um sentido a uma obra a partir de um comentário sobre alguns de seus aspectos. A análise nunca é totalmente objetiva, é um ato de subjetividade. Ela é interminável. Pois sempre sobrarão elementos a serem analisados” (MARIE, 2016, tradução nossa)⁶. Ele também insistiu na importância de se levar em conta o “lugar na história” do filme analisado e na impossibilidade de existência de uma grade universal de análise, na medida em que ela incorreria no erro epistemológico de confundir ciências humanas e ciências exatas. Assim, com as devidas precauções, adotei um ponto de vista ensaístico, ao qual, dada minha experiência pessoal como aluna de Duschenes, eu não podia me furtar.

A partir desse momento, conselhos como “Viajar é sobre isto. Abrir horizonte, formar Você. [...] Não fuja do prazer e trabalhe com amor. E aceite e divirta-se com desvios inesperados, aí está a essência de uma viagem” (DUSCHENES, H., 2003) adquiriram uma nova perspectiva. Pois, se há quase três décadas, o contato com o professor influenciou minha forma de olhar para as coisas, ele também teve um impacto sobre minha forma de olhar para

⁶ Informação verbal obtida durante o curso disciplina *Análise de Filmes: Por uma definição da análise de filmes* no Departamento de Cinema, Televisão e Rádio (CTR) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em abr. 2016.

as pessoas, em particular os jovens a quem hoje é minha vez de dar aulas. Aprendi com professores como ele a permitir-me certas aproximações ou associações, algumas delas (ou várias) passíveis de debate. Tenho a convicção de que é preciso se arriscar a pensar, o que parece óbvio, mas na verdade é menos praticado do que seria desejável e saudável, tanto para o espírito de cada um como para a convivência em sociedade. Acredito que o pensamento se forma e se consolida com mais folga em espaços de discussão não necessariamente consonantes. Para Duschenes, não importava tanto estar certo como pensar livremente, mas com rigor intelectual e, sobretudo, compartilhar o fruto dessa reflexão.

Após o tombamento do acervo (sem previsão até a conclusão desta tese), a cidade de São Paulo ganhará uma farta fonte de pesquisa no campo do cinema amador que traz em seu bojo uma infinidade de possíveis pesquisas em artes visuais, dança e arquitetura. A história e a etnografia também certamente se beneficiarão do conteúdo dos filmes. É provável que pouco irá sobrar efetivamente de Herbert Duschenes no conjunto de documentos que gerou, com uma exceção: os filmes. A coleção representa o legado autoral do professor, sua voz ao mesmo tempo mais lembrada e duradoura, espelhando passado e futuro, memória e transformação. Por este motivo, ela representa um espaço imaterial de discussão e livre pensar infinitamente renovável e, se o desejo do professor for atendido, acessível a todos, perfazendo sua transição da esfera privada para a pública.

2. FILMES AMADORES, FILMAR POR AMOR

“Eu ficava cada vez mais me isolando, querendo pular fora. Mas para onde? De uma cama de lençóis de seda gostosos para a cama militar alemã??? Agora ruiu tudo, me livrando de uma decisão desagradável. E eu me senti bem, dentro da minha realidade. Para onde agora? Ainda não sabia.”

Herbert Duschene, *Memórias*

“Era necessário emigrar para territórios inteiramente exóticos e fantásticos, nos quais a gente era automaticamente sombra. Para territórios inteiramente fora de toda realidade. Para a Tailândia ou o Brasil, por exemplo. É claro e deve ser confessado: a decisão para a emigração era parcialmente motivada pelo medo da morte do outro. Mas apenas parcialmente. O verdadeiro motivo era abandonar a realidade em definitivo.”

Vílem Flusser, *Bodenlos*

2.1. Um cineasta do exílio

2.1.1. Questões de território

O termo “cineasta do exílio” contém duas afirmações: a primeira é a que motiva a escrita desta tese e afirma algo, que Herbert Duschene foi um cineasta amador e que seus filmes devem ser reconhecidos como parte da cinematografia amadora brasileira. A segunda, nos lembra o fato dele ter sido obrigado a deixar a Europa em 1940 para vir morar no Brasil, onde começou a filmar. Mas o que é um exilado? Victor Hugo fornece uma definição que engrandece a pessoa que se encontra nesta condição por meio de tudo aquilo que lhe falta ou que lhe foi tolhido: “Um homem tão arruinado que só lhe resta sua honra, tão destituído que só lhe resta sua consciência, tão isolado, que nada lhe é mais próximo que a imparcialidade, tão renegado que só lhe resta a verdade, tão atirado à escuridão que só lhe resta o sol, eis o que é um proscrito” (HUGO, 1994, p.68, tradução nossa). Ele também utiliza a palavra “proscrito” que, com sua crueza, revela sem rodeios o olhar que as sociedades costumam pousar sobre os exilados. Este olhar não deixou de existir no século XXI, muito pelo contrário.

A frase de Hugo foi retirada da coletânea de textos sobre o exílio *Altogether elsewhere*, compilada por Marc Robinson. Nela, de Sêneca a Joseph Brodsky e Hannah Arendt, diversos autores procuram traduzir e compartilhar com o leitor a complexa experiência do exílio. Mas talvez seja Jonas Mekas – ele mesmo e seu irmão Adolfas refugiados da Segunda Guerra Mundial – quem oferece um dos comentários mais sensíveis a respeito desse estado. Ele o faz de forma detalhada no relato autobiográfico *I Had Nowhere to Go* (1991), no qual descreve sua passagem por um campo de trabalho forçado perto de Hamburgo e, ao fim da guerra, torna-se uma “pessoa deslocada” (*displaced person* ou D. P.), passando por inúmeros campos administrados por organizações internacionais, criados emergencialmente para pessoas em situação desesperada e transitória, vivendo no limbo, sem um Estado para protegê-las e sem destino certo. Ele já tinha abordado o tema do exílio em *Reminiscências de uma viagem à Lituânia* (*Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 1972) e, ao filmar imigrantes nos anos 1950 em um piquenique no bairro do Brooklyn, ele faz seu comentário mais contundente, sinalizando liricamente a questão do pertencimento que surge com o desterro. Ele mostra que encontrar uma nova terra não é o mais difícil, mas sim resgatar o sentimento de pertencer a um determinado lugar:

Em algum lugar ao final da Avenida Atlântica, em algum lugar por lá, eles costumavam fazer seus piqueniques. Eu costumava observá-los, os antigos imigrantes e os novos, e eles me pareciam um tipo de animal triste, moribundo, em um lugar ao qual eles não pertenciam de fato, um lugar que eles não reconheciam. Eles estavam lá, na Avenida Atlântica, mas eles estavam em outro lugar completamente (MEKAS, 1972, tradução nossa).

Mais adiante, sobre imagens da cidade de Nova Iorque e imigrantes, Mekas mostra que do deslocamento físico nasce outro, insuperável: “Sim, ainda somos pessoas deslocadas, mesmo hoje. E o mundo está repleto de nós. Todos os continentes estão repletos de pessoas deslocadas” (MEKAS, 1972, tradução nossa).

Se a definição do que é ser um exilado não possui uma resposta única ou definitiva, o mesmo acontece com o cinema amador. Assim como uma pessoa que procura um país para viver, ou mais que isso, um pertencimento, quando falamos em filmes amadores, a primeira questão que se coloca é esta também, a definição de um lugar para esses filmes. Tão nômades como Dushenes entre 1939 e 1940 e os autores da coletânea um dia foram, os filmes amadores ainda não concluíram sua busca por um nicho que os acolha. E talvez tenha sido este o entrave para sua aceitação, procurar abrigo em áreas às voltas com suas próprias questões não resolvidas, acomodando-se por vezes quase que em surdina em territórios como o documentário, sem nunca serem de fato assimilados.

No entanto, nos últimos anos, o gueto ao qual foram relegados começou a adquirir os contornos de território por direito próprio. Filmes amadores vêm deixando de ser designados como “experimentais” ou “documentários” por falta de um termo melhor: são filmes amadores. Decerto eles possuem afinidades de forma e de fundo com outros tipos de produção audiovisual, e a situação não fica mais simples se considerarmos que o cinema amador abrange o filme familiar, de viagem, de ficção, científico e toda sorte de registro, desde guerras, assassinatos de presidentes, decapitações de reféns por grupos terroristas a vídeos de estripulias de animais de estimação e festas de casamento. Portanto, estamos longe de esgotar as questões que orbitam entorno da produção amadora.

Imbricado à problemática do filme amador que frequentemente chega ao pesquisador sob a forma de um conjunto de obras, o arquivo expõe mais claramente a crise de pertencimento do filme amador, relegado a uma interminável errância onde se dá um jogo dialético entre público e privado, pertencimento e não pertencimento, visível e invisível, suporte e autoridade. Em *Mal de arquivo – Uma impressão freudiana*, Jacques Derrida inicia sua reflexão sobre arquivos tratando precisamente da questão de lugar:

Não comecemos pelo começo nem mesmo pelo arquivo. Mas pela palavra “arquivo” – e pelo arquivo de uma palavra tão familiar. *Arkhe*, lembremos, designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, *ali onde* as coisas começam – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses comandam, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada – princípio nomológico. *Ali onde*, foi o que dissemos, e *nesse lugar*. Como pensar esse *ali*? E como pensar este *ter lugar* ou este *tomar o lugar do arkhe*? (DERRIDA, 2001, p. 11, itálicos do autor)

Ele prossegue explicando que *arkhêion*, em grego, designava a casa, o domicílio, o endereço dos magistrados superiores, os arcontes. A população depositava sua confiança nesses representantes da lei de alto escalão confiando-lhes a guarda de documentos importantes que eles mantinham em suas casas. Portanto, a questão de lugar não é desprovida de significado. A ela está associada a noção de poder, pois, mais que simples guardiões, aos arcontes cabia também a interpretação dos documentos que detinham, moldando assim as leis: “Mesmo em sua guarda ou em sua tradução hermenêutica, os arquivos não podiam prescindir de suporte nem de residência. Foi assim, nesta *domiciliação*, nesta obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram” (DERRIDA, 2001, p. 13, itálico do autor).

Derrida assinala que esse poder arcôntico de unificação, identificação e classificação precisa ser consonante com aquilo que ele chama de poder de consignação, no sentido de *consignar*, ou reunir os signos. Ou seja, um arquivo precisa ser um corpus único, que funciona segundo um sistema que coordena tudo aquilo que o compõe de maneira articulada e sincrônica, sendo o resultado dessa coordenação uma configuração ideal: “O princípio arcôntico de um arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião” (DERRIDA, 2001, p. 14).

Mencionamos anteriormente o caso da digitalização do acervo Duschenes. É possível considerar, seguindo o raciocínio de Derrida, que o resultado aquém do esperado seja um exemplo de falta de poder de consignação. Pois, o nomadismo que decorre do exílio, a orfandade, ou, para usar o termo de Hugo, a proscrição de arquivos de filmes amadores os têm mantido à margem de uma situação de poder ou, mais grave, confinados ao vasto e pantanoso limbo do esquecimento. Hoje em dia, quem possui em sua casa um arquivo não se considera um descendente dos antigos arcontes. Pelo contrário, quando contempla esse arquivo, o faz com a única preocupação de que fim dar a ele: de preferência, o menos trabalhoso. E as instituições que os recebem – isto quando os recebem – e os abrigam, não têm meios de mantê-los, e disto temos o doloroso exemplo do incêndio que devastou o Museu Nacional do Rio de Janeiro e suas coleções insubstituíveis em setembro de 2018.

Em junho do mesmo ano, participei de uma mesa de debate no CineOP – 13ª Mostra de Cinema de Ouro Preto. O nome do seminário denota o quanto ainda é sensível e turva a questão de pertencimento do cinema não industrial: *Fronteiras do Patrimônio Audiovisual: Malditos e Olvidados*⁷. Diante desse título que, tenho certeza, tinha o intuito de provocar, porém flertava perigosamente com a estigmatização de um determinado tipo de produção, coloquei as seguintes perguntas:

A palavra “fronteira” nos convida a ponderar a questão do chamado “cinema de bordas”: estamos falando de periferias com as conotações negativas que costumam acompanhar o termo, como exílio, ostracismo e rejeição, ou de fronteiras, no sentido de renovação, de conquista de novos territórios? [...] Ao ler o nome da mesa, perguntei-me se os filmes que estou pesquisando para o meu doutorado na ECA e que queria apresentar a vocês hoje eram de fato malditos e olvidados. Malditos para quem? Olvidados por quem? Eu que acredito ter o privilégio de trabalhar com um tesouro, estaria na realidade dedicando anos da minha vida a um arquivo “maldito”? (informação verbal)⁸.

No lugar de arcontes exercendo autoridade, quem trabalha na pesquisa e conservação de arquivos de cinema amador permanece uma criatura solitária, vista com certo estranhamento, até mesmo pelas pessoas e instituições do próprio meio cinematográfico, por dedicar-se ao que parece ser uma causa perdida, ou quase. A consequência mais evidente desse exílio das esferas de poder de que padecem muitos arquivos é o quadro de precariedade em que muitos deles se encontram, sempre na iminência do desaparecimento, além do fato de raros serem os autores das obras que formam esses arquivos fazerem jus a algum tipo de reconhecimento. Portanto, se vários pesquisadores hoje se debruçam sobre arquivos de filmes amadores buscando uma demarcação mais precisa de seu lugar físico e histórico e, ainda segundo Derrida, seu lugar de autoridade, isto não se dá com o intuito de cerceá-los, mas, pelo contrário, para que sejam criadas bases mais sólidas a partir das quais estudá-los, ou um território, um domicílio, um endereço a partir do qual potencializar os variados e preciosos conteúdos desses acervos.

Se, no caso das pessoas, os exílios costumam ter na sua origem motivos bastante visíveis, como golpes de Estado, conflitos armados, intolerância religiosa, invasões,

⁷ Participaram da mesa Fernanda Maranhão, antropóloga, Museu Paranaense (PR), Juçara Palmeira, arquivista da Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz (RJ), Remier Lion, pesquisador (RJ) e Paola Prestes Penney, documentarista e doutoranda da ECA-USP (SP). A mediação do debate ficou a cargo de Thais Blank, professora adjunta do CPDOC/FGV (RJ).

⁸ Apresentação do trabalho O cinema amador de Herbert Duschene: A busca por (re)conhecimento. Mesa Fronteiras do Patrimônio Audiovisual: Malditos e Olvidados, realizada no CineOP - 13ª Mostra de Cinema de Ouro Preto, 17 jun. 2018.

epidemias, secas, enchentes e outras calamidades naturais, o filme amador parece ter sido relegado ao ostracismo por descaso ou até distração. Pois, o cinema nasce amador. Conhecemos o caso dos irmãos Auguste e Louis Lumière, oriundos de uma família de ricos industriais: eles filmaram a cidade, mas também a própria família, encenando situações que nos são familiares até hoje, como é o caso do filme *O almoço do bebê* (*Le Repas de bébé*), de 1895. Eles eram inventores e nunca almejaram ser cineastas profissionais. Louis Lumière teria dito, em 1897, que o cinema poderia durar seis meses, talvez um ano, mas não muito mais que isso. Em 1905, uma década após a projeção de seu primeiro lote de filmes no Grand Café, em Paris, os Lumière poriam fim a sua já terceirizada atividade de produção cinematográfica. No entanto, continuariam a fabricar películas, uma entre suas várias atividades econômicas. Ao abandonar o cinema, seu único pesar não teria sido deixar de fazer filmes, mas o fato de outros estarem lucrando com sua invenção, o cinematógrafo.

Atividade de diletantes, o cinema é inicialmente considerado uma forma de entretenimento não muito diferente das demais atrações em feiras e parques de diversões. Mas, logo a experimentação passa a ser um motor fundamental para o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica, que demonstra possuir uma surpreendente e inequívoca vocação artística. Alguns anos após as experimentações técnicas de Georges Méliès e o subsequente impacto na nova linguagem cinematográfica que se desenvolve, as vanguardas europeias do início do século XX se apropriam do cinema como meio de expressão: René Clair, Marcel Duchamp, Luis Buñuel, Walter Ruttmann, Jean Cocteau, Man Ray (norte-americano radicado em Paris) e Fernand Léger (que reivindica para *Ballet mécanique*, de 1924, o crédito de primeiro filme sem roteiro da história do cinema), são alguns dos artistas que exploraram essa nova linguagem.

Partindo de premissas diferentes de seus pares ocidentais, na União Soviética, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov – cada qual a sua maneira –, são cineastas seminais na concepção do cinema como linguagem. Se Eisenstein, além de realizar filmes definitivos, finca alguns dos mais fundamentais pilares do pensamento teórico do cinema, Vertov arrisca-se em experimentações que permanecem referências incontornáveis até hoje. Assim, de interferências na própria película, passando por inovações de enquadramento e na gramática das sequências, até a criação de efeitos e a construção de um discurso narrativo por meio do encadeamento de imagens na mesa de montagem, conceitos sobre o tempo, o movimento e a representação do mundo são colocados em questão e reformulados na produção cinematográfica que se desenvolve concomitantemente às vanguardas artísticas e literárias.

Nos anos 1920, impõem-se nos Estados Unidos os grandes estúdios cinematográficos que irão profissionalizar o cinema. Essa institucionalização segmenta a produção cinematográfica que até então vinha se fazendo em uma zona franca. Os benefícios comerciais permitem ao cinema de entretenimento se impor no mercado como modelo de produção e os filmes feitos fora dessa estrutura passam a ser considerados “independentes” ou “marginais”. O cinema de diretores exógenos ao *establishment*, como, por exemplo, o de Oscar Micheaux, o documentário e o cinema amador são os primeiros a serem atirados nessa grande e obscura cesta. Talvez como reação a isto, ocorre no documentário uma reorganização de sua estrutura que vem acompanhada de uma nova roupagem: ele se torna útil, o que lhe vale a garantia de uma estreita fatia de visibilidade nos canais comerciais de difusão. Concebido a partir dessa denominação de John Grierson como um gênero diferente do cinema dito de ficção – o documentário passa a ter de dar conta de um contrato com o real, não podendo, no entanto, por conta de sua dimensão criativa, ser confundido com as chamadas “atualidades”, compilações de notícias que passavam antes da projeção de um filme (RAMOS, 2008).

O divórcio entre o cinema industrial e o documentário em meados da década de 1930 vai estreitando gradualmente o caminho por onde tinha enveredado tão naturalmente, o da experimentação e da arte, mesmo quando se pretende etnográfico. Apesar de gozar de liberdade criativa, esta não lhe garante sua autonomia e ele se torna uma ferramenta em um período onde revoluções sociais e conflitos internacionais necessitam de seus préstimos informativos, educativos e propagandísticos. E assim, o documentário britânico engendra um formato de discurso copiado depois em diversos países, propício à pregação ideológica que se dissemina pelo mundo, ora abraçando correntes políticas de esquerda, ora de direita, ora bem intencionado, ora nem tanto. Em suma, o documentário se institucionaliza, gerando casos onde as ambiguidades que o casamento entre criatividade e funcionalidade oficiado pela política são flagrantes, tendo entre seus mais notórios exemplos os filmes de Lenny Riefenstahl.

O cinema se Grierson é socialista e defende a causa do homem comum, mostrado como um herói popular. Robert Flaherty evoca o mitológico embate entre o homem e a natureza com uma experta mistura de antropologia, aventura e ficção, garantindo sua presença no circuito comercial. Ainda nos Estados Unidos, os documentários de Pare Lorentz encorajam a população a se reerguer após o *crash* da bolsa em 1929, promovendo os programas do *New Deal* de Franklin D. Roosevelt. Na Alemanha nazista, o cinema documentário tece loas à superioridade da dita “raça ariana”. Na Itália de Mussolini, enaltece

o fascismo que acena para um ressurgimento Império Romano. No Brasil, os filmes que Humberto Mauro realiza para o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) servem aos propósitos do governo de Getúlio Vargas quando, em 1937, instaura-se o Estado Novo. Na União Soviética, o cinema se rende ao realismo socialista, repudiando invenções poéticas e abstrações, consideradas símbolos da alienação burguesa. Assim, também Vertov se desdobrará entre obras onde prevalece seu gênio criativo e filmes engessados pela obrigação de servir a interesses políticos.

Apesar de importantes e já conhecidas diferenças técnicas, assim como de forma e conteúdo, o contrato com a verdade persiste nos anos 1960 e 70, no Cinema Direto/Cinema Verdade⁹ do grupo inicialmente liderado pelo fotojornalista norte-americano Robert Drew. A captação de som direto que tem início em 1960, com *Primárias* (*Primary*, 1960), de Drew, e *Crônica de um verão* (*Chronique d'un été*, 1961), de Jean Rouch e Edgard Morin, é a passagem para novas linguagens cinematográficas, mas não necessariamente franqueia o documentário do seu contrato com a denominada verdade ou da institucionalização que lhe garante sua difusão ao mesmo tempo que o distancia do cinema experimental e amador. Lembramos que Jonas Mekas teve dois filmes rejeitados pelo Robert Flaherty Film Seminar que ocorreu em Brattleboro, Vermont, em 1963¹⁰.

Assim, com o cinema de entretenimento catalisando financiamentos e atenções em escala mundial, e o documentário sendo encampado por governos, partidos políticos, artistas, jornalistas e educadores, cabe a pergunta: o que acontece com o cinema amador durante esse tempo? Pois, mesmo não sendo difundido, ele nunca deixou de existir. Continuou a ser feito essencialmente no bojo de famílias abastadas na primeira metade do século XX, pois estas tinham os meios de bancar os equipamentos e as películas de 9,5mm, 8mm e 16mm e, mais tarde, o já mais democrático Super 8. Podemos hoje ter uma ideia dessa produção subterrânea graças ao resgate dos filmes e arquivos que se faz graças a iniciativas ainda por demais isoladas. Será preciso esperar o advento de outra inovação tecnológica que mudará radicalmente a produção audiovisual de um modo geral, mas cujo impacto será especialmente flagrante sobre o documentário e o filme amador: o vídeo, analógico nos anos 1970-1980 e, a partir dos anos 1990, digital. Com a democratização dos meios de produção, o vídeo liberta seus realizadores da obrigação de pertencerem a um determinado segmento, interfere nos

⁹ Apesar de haver diferenças ente Cinema Direto (*Direct Cinema*) e Cinema Verdade (*Cinéma Vérité*), os termos não são estanques e se prestam a intercâmbios e interpretações que podem variar segundo quem os utiliza. Há inclusive uma linha de pensamento teórico que nega que o Cinema Direto e o Cinema Verdade sejam movimentos distintos.

¹⁰ Cf. *Lost Lost Lost: Rolo seis, "Flaherty newsreel" (footage by Jonas & Ken)* (MEKAS, 1976).

processos tradicionais de difusão e divulgação, esfumando a fronteira entre a produção amadora e profissional.

Nessa passagem do filme para o vídeo, chamamos a atenção para mais uma instância onde a questão territorial é flagrante, desta vez por conta da perda que representou para os fabricantes de equipamentos e materiais sensíveis. É o caso da Eastman Kodak e da Bell and Howell, gigantes que dominaram por décadas e para além das fronteiras norte-americanas o território da produção cinematográfica, incluindo a amadora. A Eastman Kodak entrou em concordata em 2012. Foi-lhe dado um prazo para apresentar um plano de reorganização e assim, em abril de 2013, a empresa lançou uma câmera fotográfica digital, manufaturada por uma empresa terceirizada. Cinco meses depois, a Eastman Kodak anunciava sua saída da concordata (que representava sua saída do território da película) e apresentava seu novo perfil (que representava sua entrada no território digital): uma empresa focada em tecnologia digital da imagem para o mundo corporativo: impressão digital, videografismo para empreendedores e softwares. Portanto, pouco ou nenhum espaço para o produtor de imagens amadoras nessa nova configuração de uma empresa que tanto dependeu desse personagem no passado.

Ao acessarmos o site da Kodak¹¹, temos a dimensão do encolhimento do território da empresa: há um leque relativamente limitado de produtos portáteis à venda que vão de câmeras fotográficas até um *smartphone*, impressoras, óculos e lâmpadas de LED. Mais melancólico que o caso da Kodak é o da Bell and Howell¹², exilada do universo digital e oferecendo hoje em seu site lanternas portáteis, lamparinas elétricas, umidificadores de ambiente, repelentes de insetos de tomada e lâmpadas de LED, itens provavelmente de origem chinesa. A empresa também fornece serviços (não especifica quais, mas provavelmente refere-se ao conserto e manutenção) de equipamentos empresariais.

Por outro lado, a Kodak conseguiu reconquistar um naco de seu território passado, e com isto, um pouco de prestígio, ao abrir recentemente um laboratório de pós-produção no Queens, em Nova Iorque, onde são processados e escaneados negativos de 16mm e 35mm. O laboratório também atende diretores que ainda filmam em película, como Steven Spielberg e Lasse Hallström, além de masterizar em película filmes de longa-metragem cujos orçamentos permitem esse luxo¹³. Isto porque, apesar de todos os avanços, a película continua sendo o mais durável e confiável suporte na preservação cinematográfica. A digitalização, porém, é

¹¹ Cf. KODAK. Disponível em: <<https://www.kodak.com>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

¹² Cf. BELL AND HOWELL. Disponível em: <<http://bellandhowell.com/>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

¹³ Informações obtidas in loco, quando estive no laboratório da Kodak no Queens, uma visita de cortesia concedida aos participantes do 11th Orphan Film Symposium organizado pela Universidade de Nova Iorque, em 11 abr. 2018. Há outros dois laboratórios, um em Atlanta e outro em Londres. Mais informações podem ser encontradas no site da empresa, na aba Kodak film laboratory.

imprescindível na etapa de edição não linear e na masterização em arquivos destinados às salas de cinema com um sistema de projeção digital.

Passamos agora para outro território, o da terminologia utilizada acerca de quem realiza filmes ou vídeos. Convém-se dizer que cineasta é aquele que faz cinema. Está implícita no termo a noção de “profissional”. Somente nas últimas décadas o termo “cineasta” tem sido aceito com menos resistência por parte de teóricos e profissionais do cinema industrial em referência a quem tem uma produção de filmes domésticos ou amadores. Por conta do suporte, surgem também os termos “videasta” e *videomaker*, este último em contrapartida a *filmmaker*. Os termos “documentarista” e “cineasta amador” por vezes se confundem e passam a ser mais facilmente intercambiáveis a partir do advento do vídeo. Mas é importante lembrar que assim como cinema amador não é sinônimo de documentário – mesmo se em determinados momentos pode existir uma intersecção entre os dois na medida em que o filme de família e o filme de viagem são documentais –, o filme amador não é sinônimo de filme de família, por mais que este seja um de seus grandes temas. Ele transita por outros tópicos (já mencionamos alguns no início deste capítulo) e se permite incursões por narrativas ficcionais e experimentais. Portanto, para podermos estudar os filmes de Duschenes, é preciso demarcar campos de atuação, pois isto será capital para compreender as diferentes áreas temáticas da coleção, seus modos de produção e como elas se relacionam.

Odin ressalta a diferença entre o cineasta familiar, e o cineasta amador no sentido de um *amateur*, que tem uma atuação semelhante a de um profissional, com preocupações técnicas e estéticas, mas cujos filmes não têm penetração comercial. Se ambos atuam em um mesmo campo, pois, por definição fazem filmes por diletantismo, suas posturas são distintas. Odin usa o termo “comportar-se como cineasta” para apontar as divergências e chega a afirmar que se um cineasta familiar tentar *fazer cinema* com sua família, isto é, comportar-se como cineasta e não como um pai filmando o filho, ou um marido filmando a mulher, criará problemas para suas relações familiares: “Se o cineasta familiar se comporta (ou até mesmo manifesta o desejo de se comportar) como um *amateur* que quer ‘fazer cinema’, há então um risco real de conflito com a família” (ODIN, 1999, p. 53, itálico do autor, tradução nossa). E afirma, “Tornar-se um ‘verdadeiro’ cineasta ‘*amateur*’ exige uma ruptura mais radical com o campo familiar” (ODIN, 1999, p. 56, aspas do autor, tradução nossa).

Isto é exemplificado na obra *Diário 1973-1983* (1983), de David Perlov quando, logo no início das filmagens, ao filmar a filha que toma sopa e o convida a comer com ela, ele diz que teve de escolher entre tomar a sopa e filmar a sopa. E continua a filmar. Esta situação traz à luz ponto em que ocorre a ruptura com o campo familiar. É claro que Perlov não rompeu

com a família em si, mas com certas convenções e modos de convivência. Diferentemente de Filip Mosz, o personagem cineasta amador de Krzysztof Kieślowski que arruína sua vida familiar em *Amador* (*Amator*, 1979), Perlov conseguiu criar uma nova ordem familiar vinculada ao plano de filmagem, a qual acabou assimilando a família: sua mulher se tornou produtora do filme e sua filha Yael, montadora. Em suma, se Perlov tivesse optado por parar de filmar para tomar a sopa, ele não teria, na definição de Odin, tornado-se um “verdadeiro” cineasta amador.

Stan Brakhage faz referência a outra importante característica inerente à atividade, a solidão: “[...] o verdadeiro amador, mesmo quando associado a outros amadores, trabalha sempre sozinho, medindo seu êxito mais em função do cuidado que ele dedica ao trabalho que das realizações e reconhecimento dos outros” (BRAKHAGE, p. 3, 2014, tradução nossa). Ele rejeita a conotação depreciativa que foi cravada no cineasta amador por críticos, professores e “outros guardiões da vida pública” e responde a este posicionamento com um jorro de palavras indignado:

Será porque um amador é aquele que realmente ama sua vida – e não aquele que simplesmente “cumpre seu dever” – e como tal, vivencia seu trabalho enquanto o realiza – em vez de ir para escola para aprender seu trabalho e passar o resto da vida cumprindo-o obedientemente –; e assim o amador está sempre aprendendo e crescendo através do seu trabalho e sua vida, uma descoberta contínua e “desajeitada” que é tão bela de se ver, se você a viveu e *consegue* vê-la, assim como acontece quando observamos jovens amantes “desajeitados”, pois ainda inexperientes e envolvidos pela alegria da descoberta contínua um do outro, isto se você algum dia amou e é portanto capaz de apreciar jovens amantes sem inveja (BRAKHAGE, 2014, p. 3, *aspas e itálico do autor*, tradução nossa).

Maya Deren aponta para mais uma característica específica do cinema amador: a liberdade artística e criativa. Para ela, liberdade artística significa que o cineasta amador não é compelido a soterrar a beleza de suas imagens sob uma miríade de palavras, e tampouco é obrigado a agradar patrocinadores ou o público. Ele pode assim se dedicar a explorar o mundo e capturar a poesia que há nele com sua câmera. Quanto à liberdade física do cineasta amador, ela se traduz pela ausência de prazos e limites orçamentários, mas sobretudo pela flexibilidade e mobilidade que seus equipamentos leves e de pequeno porte lhe proporcionam. Ela faz um comentário sobre o uso de tripé, ou melhor, sobre o quanto é supérfluo, que nos faz lembrar que Dushenes muito raramente recorreu a ele:

Não se esqueça que ainda não foi criado um tripé milagrosamente versátil na sua movimentação como o complexo sistema de apoios, juntas, músculos e nervos que é o corpo humano, que, com um pouco de prática, torna possível uma enorme variedade de angulações da câmera e ação visual. Você tem tudo isto, e um cérebro também, em um só pacote engenhoso, compacto e móvel (DEREN, 2005, p. 18, tradução nossa).

Como vimos, a fricção entre cinema amador e cinema profissional encobre outras, como a distinção entre o cinema familiar e o amador, que traz à luz as problemáticas próprias de cada um. Ao estudar o cinema amador no Brasil entre 1926 e 1959 Lila Foster (2016) aponta para subdivisões mais finas, as dissidências e embates, dentro do cinema amador (*amateur*), consequência da dificuldade de se definir a prática amadora e dos desentendimentos acerca do conceito entre cineastas, cineclubistas, editores e colunistas de revistas sobre o assunto, como a *Cinearte* e *O Fan*: “O que é importante observar aqui é a divisão entre uma cultura cinéfila esteticamente ambiciosa e uma cultura técnica voltada para a produção amadora de filmes” (FOSTER, 2016, p. 110). Portanto, não se trata mais apenas da oposição entre cinema familiar e cinema amador, mas dos diferentes graus de veleidade artística entre cineastas amadores, isto é, da variedade de escolhas estetizantes e do próprio conceito de arte dentro da produção cinematográfica, que pode tanto alinhar-se com a mimese de filmes hollywoodianos como defender um pensamento e uma estética vanguardista-modernista. Longe de comparações binárias comumente atribuídas ao cinema amador, a pesquisa de Foster dá conta da complexidade desse campo dentro do qual cabe um tipo de produção como a de Duschenes.

No que tange o cinema familiar, existe a já citada questão relacional que faz com que aquilo que acontece entre os membros de uma família enquanto o cineasta filma seja mais importante que o filme em si. Porém, há também uma questão técnica. A noção de filme “mal feito”, de Odin, quando ele afirma que “[...] o filme de família parece destinado a uma incompletude definitiva, pois o filme de família não é um texto: é para sempre um fragmento de texto” (ODIN, 1995, p. 28, tradução nossa), já foi amplamente debatida e é claro que ele não faz aqui a apologia da falta de conhecimento ou domínio técnico. Sua proposta é romper com a subordinação do filme amador aos preceitos do cinema clássico, industrial, afirmando seu direito a uma estética e construção narrativa próprias, sem que isso os desqualifique como produção cinematográfica. Tanto que, mais adiante, ele conclui: “Só quando é ‘mal feito’ o filme de família é ‘bem feito’” (ODIN, 1995, p. 39, tradução nossa).

Portanto, até os anos 1980, perdura o que poderíamos chamar de uma “inocência” por parte do cineasta familiar. Esse cineasta do período pré-digital não tem a pretensão de difundir

seus filmes e tampouco é esperado isto dele, seja por parte de quem ele filma, seja do mercado audiovisual. Ele filma para registrar a sua passagem pelo mundo e a de sua família. Ele é criador de uma memória individual (que pode incubar uma memória histórica e coletiva), talvez mais atento ao olhar de um futuro neto ou bisneto que ao olhar que o mundo um dia terá sobre ele e suas obras. Em uma chave mais descompromissada, ele também filma o presente como forma de interagir com sua família e provocar situações onde o divertimento é compartilhado. E, não menos importante, filma porque ama filmar e, sobretudo, ama aquilo que filma. E talvez seja este o ponto onde o cineasta familiar e o *amateur* se encontram, na prática do cinema amador, não porque não sabem filmar, ou não comercializam seus filmes, mas porque amam filmar. Os resultados disto, antes de qualquer análise ou definição, são filmes de amor: amor pela família, pelo mundo e por suas histórias, mas sobretudo, amor pelo ato de filmar. Defendida por Robert Flaherty, essa visão é assim comentada por Richard Leacock: “Eu acho que Flaherty queria dizer que filmes seriam feitos por pessoas que amam a arte, o ato de filmar; que amam criar sequências que fazem justiça aos seus personagens, que transmitem uma requintada sensação de ver, ouvir, de estar lá” (LEACOCK, 1993, tradução nossa).

São muitos os comentários de realizadores a esse respeito e, apesar das diferenças, a dimensão afetiva e amorosa aparece como um denominador comum a todos, indissociável do ato de filmar e da reflexão que o acompanha: na terceira parte de *Diário 1973-1983*, Perlov filma a visita que faz a Joris Ivens em seu apartamento da Rue des Saints-Pères, em Paris, e diz, “Ivens fez 50 filmes, 50 filmes extraordinários. Ele fala apenas das coisas simples, luz, vento, câmera. Trabalhando com Ivens, aprendi que a lente da câmera pode retratar o amor” (PERLOV, 1983). A imagem do amor talvez seja a consequência natural do ato de filmar por amor.

Retornamos aqui à questão inicial, o exílio: é preciso deixar claro que Duschenes não conheceu somente viagens impostas, que, aliás, ele não filmou. Seus deslocamentos migratórios aconteceram apenas entre 1939 e 1940. As viagens que antecedem e que sucedem esse período são deslocamentos desejados, de formação, exploração e prazer e delas trataremos mais adiante. Apesar de ter se naturalizado brasileiro em fevereiro de 1950, o professor nunca deixou de ser um alemão, pois esta era a sua matriz cultural e também familiar. Há provavelmente em Duschenes um sentimento ambíguo, um inesperado travo de traição causado por sua terra natal, com o qual ele foi lidando de forma gradual, em um processo onde os filmes que realizava tinham um importante papel de resgate.

Seus filmes também podem ser vistos como um território em constante expansão que ele foi conquistando ao longo dos anos, um território do qual ele jamais poderia ser expulso. A comparação com o cineasta amador Robert Bernas demonstra isto claramente: francês de origem judaica, ele filmou entre 1936 e 1966 e deixou três horas e quinze minutos de material filmico montado¹⁴. Os filmes mostram o périplo da família Bernas que, fugindo do nazismo, passa por Marselha, Lyon, Argel, Casablanca e Lisboa até chegar em Nova Iorque em 1941, a bordo de um navio de carga. Segundo Beatriz Rodovalho (2013), essa viagem de exílio representa 20 minutos do total do material rodado. Bernas filmaria também sua volta à França depois da guerra e uma visita à irmã que permanecera nos Estados Unidos.

Por mais que tanto Duschenes como Bernas tenham tido de deixar a Europa por causa do nazismo na mesma época e tenham filmado por décadas, temos duas posturas e dois resultados bastante diferentes. Bernas ateve-se essencialmente ao filme familiar, apesar de ter registrado cenas da vida dos lugares por que passou. Embora muito apegado à família e sem nunca ter deixado de registrá-la, Duschenes emancipou-se do cinema familiar e apontou sua câmera para lugares cada vez mais distantes deste círculo doméstico, visando projeções fora desse dele também. E, o dado mais significativo, deixou mais de 70 horas de material filmado contra as três horas de Bernas. Este não é um mero dado numérico, mas uma das evidências mais explícitas do território filmico e simbólico constituído por Duschenes, onde ele desenvolveu uma nova profissão, expressou-se e assumiu definitivamente o controle absoluto da sua liberdade de ir e vir.

2.1.2. Vida privada: da subexposição à superexposição

Destacamos alguns aspectos relativos aos modos de produção digitais que irão mudar não apenas a maneira de filmar, mas conceitos importantes em torno dessa atividade, como as noções de subjetividade e privacidade. Muito antes do vídeo Walter Benjamin dizia:

Com a representação do homem pelo aparelho, a autoalienação humana encontrou um aproveitamento altamente produtivo. Esse aproveitamento pode ser avaliado pelo fato de que a estranheza do intérprete diante do aparelho, segundo a descrição de Pirandello¹⁵, é da mesma espécie que a estranheza do homem, no período romântico, diante de sua imagem no

¹⁴ O fundo Bernas se encontra nos arquivos do Forum des Images, em Paris. Cf. FORUM DES IMAGES. 2018. Disponível em: <<https://www.forumdesimages.fr/recherche/?name=robert+bernas>>. Acesso em: 4 mai. 2018.

¹⁵ Referência ao ator de cinema que, ao ter de representar diante de um aparelho, sente-se exilado tanto do palco como de si mesmo.

espelho, tema favorito de Jean-Paul¹⁶, como se sabe. Hoje, essa imagem especular se torna destacável e transportável. Transportável para onde? Para diante da massa. Naturalmente, o intérprete tem plena consciência desse fato, em todos os momentos. Ele sabe, quando está diante do espelho, que sua relação é em última instância com a massa. É ela que vai controlá-lo. E ela, precisamente, não está visível, não existe ainda, enquanto o ator executa a atividade que será por ela controlada. Mas a autoridade desse controle é reforçada por tal invisibilidade (BENJAMIN, 2014b, p. 195, *itálicos do autor*).

Portanto, desde o surgimento da fotografia e do cinema, há muito mais em jogo que as questões técnicas que caracterizam esses meios de reprodução de imagens. Se para o realizador de ficção do cinema industrial o aparato digital representa mais uma gama de recursos a sua disposição que não necessariamente impactam a natureza da sua atividade, para o documentarista a mudança tem implicações mais profundas: ele passa a não mais se sentir devedor de um modelo de produção profissional ou industrial, no sentido de fazer parte da indústria do cinema. Por outro lado, a produção digital facilita seu acesso à televisão, embora ela não deixe de acolher o documentário com restrições, concedendo-lhe zonas periféricas apenas, seja nas grades de programação de grande parte dos canais, seja nos valores irrisórios pagos por esses canais para o licenciamento de obras pertencentes ao gênero.

O documentarista agora não é mais compelido a renovar o anacrônico contrato com o real. Ele pode tornar-se o protagonista explícito da história que narra na primeira pessoa, livre dos pruridos em torno da elusiva noção de verdade imposta por seus predecessores. Ele assume com naturalidade o tom ensaístico das suas obras e isto o aproxima – e às vezes o confunde – com videoartistas e também cineastas amadores que se multiplicam na mesma proporção em que câmeras de vídeo são vendidas. Ocorre uma democratizando do acesso aos meios de produção audiovisual que acentua o deslocamento dessa produção para fora do eixo industrial. Os impactos do vídeo não se restringem à produção: à medida que o cinema perde espectadores para a televisão e mais tarde a *web* vem surrupiar espectadores de ambos, vídeos domésticos passam a ser difundidos mais facilmente que obras ditas *mainstream*, subvertendo certas noções que tradicionalmente opunham o cinema profissional e o amador. Mais que isso, enquanto o cinema comercial trava uma luta desesperada para não ver seus proventos serem engolidos por sites e plataformas de pirataria cibernética, o cinema de bordas, paracinema, o documentário de guerrilha, o audiovisual periférico e proscrito – do qual sempre fez parte a produção amadora – se atiram na *web* com entusiasmo em busca, justamente, de visualizações em massa, ou “viralização”.

¹⁶ Johann Paul Friedrich, escritor alemão do período romântico, mais conhecido pelo pseudônimo Jean Paul.

Os novos meios de produção colocam em xeque preceitos do Cinema Direto (tal a não interferência sobre aquilo que é filmado), que passam a ser valorizados mais por razões estilísticas que propriamente conceituais. O documentário se afasta dos modos – como definidos por Bill Nichols (2005) – observacional de Drew e seu grupo, e participativo de Jean Rouch, e migra para os modos reflexivo e performático colaborando para a dissolução dos limites entre o público e o privado. Parte de um *Zeitgeist* cinematográfico influenciado também por cineastas independentes e autorais que sempre trabalharam em uma chave poética como Mekas e Brakhage, o documentarista e o videasta amador da virada do século XXI (aqui intencionalmente amalgamados) tendem a desenvolver obras subjetivas e na primeira pessoa, sem pudores na exposição pública dos dilemas da sua intimidade (LANE, 2002).

Se, como afirma Benjamin (2014b), graças ao cinema, cada pessoa pode reivindicar o direito de ser filmada, com o vídeo, cada pessoa pode reivindicar o direito de se filmar. Consequentemente, o próprio conceito de privacidade começa a mudar. A vida privada – território tradicionalmente defendido com unhas e dentes no mundo ocidental – deixa de ser privada para tornar-se conteúdo audiovisual e linguagem encampada pela produção profissional: *reality shows*, propagandas com “pessoas de verdade” e até o cinema de ficção, como é o caso já nos anos 1980 de *Sexo, mentiras e videotape* (*Sex, Lies and Videotape*, 1989), de Steven Soderbergh. A propósito, o diretor criou em 2017 *Mosaic*, um *thriller* transmidiático lançado em dois formatos: um telefilme e um aplicativo de celular iOS/Android, que permitia ao usuário interagir com o filme e acompanhar a trama do ponto de vista que escolhesse. Por sua vez, o aplicativo gerou uma série em seis episódios que foi ao ar pela HBO em 2018. Soderbergh ainda realizou o longa-metragem *Unsane*, também um *thriller*, inteiramente filmado com um telefone celular iPhone 7 Plus. No Brasil, nesse mesmo ano, Caio Sóh radicalizou a proposta de filmar com celular em *Hashtag*, longa-metragem filmado com cinco desses aparelhos, três deles pertencentes aos atores do filme. Durante as filmagens, um deles descobriu que estava com câncer e Sóh incorporou a doença ao roteiro. Este não foi o único fato da vida dos membros do elenco explorado narrativamente no filme por meio do conteúdo de seus celulares pessoais (PINHEIRO, 2018).

Outro elemento tem um papel importante na resignificação da noção de privacidade: o chamado tempo real. Até recentemente, o tempo real – ou sua ilusão, ou ainda impressão, mas esta é outra discussão – era logrado apenas na captação de imagens e depois tentativamente reconstruído na mesa de montagem. Hoje, por meio de transmissões em *streaming*, ou fluxo de mídia, que não demandam o descarregamento de arquivos de imagens e permitem que estas sejam difundidas no mesmo instante em que são gravadas, a vida privada pode ser mais

que apenas assistida: ela é compartilhada em uma esfera virtual de intimidade, não importa onde estejam os participantes dessa experiência. Portanto, o que define a noção de intimidade não é mais tanto o espaço (“entre quatro paredes”), mas o tempo, ou seja, o compartilhamento de determinadas experiências no momento em que elas acontecem. Quanto ao espaço, ele pode abarcar desde o mundo material, planetário, no caso de filmes amadores de viagem – os travelogues aparentados ao documentário etnográfico –, até o imobilismo do espaço cenográfico do videasta amador contemporâneo, isto é, seu quarto, sua sala, e os espaços virtuais do seu computador e celular, e de difusão cibernética de seus vídeos: a *web*.

A massa a qual se refere Benjamin, que não era visível e não existia no momento da criação da imagem especular, agora não somente é visível, mas tem um impacto sobre a imagem gerada, determinando quais imagens são desejáveis e as circunstâncias de sua criação, decretando inclusive sua difusão por compartilhamento ou seu ostracismo. E não seria justamente essa dimensão temporal a conferir à reprodução técnica de uma imagem o elemento que Benjamin, no caso da arte, diz estar ausente, “o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 2014b, p. 181)?

Outro exemplo onde o fator temporal é determinante na produção de imagens e seu resultado são os chamados *Stories*, ou Histórias, do aplicativo Instagram. Com esse recurso, o usuário cria um vídeo de até 15 segundos que poderá ser visualizado por 24 horas. Passado esse prazo, o vídeo é automaticamente apagado da página do usuário. O objetivo é o compartilhamento de atividades do dia a dia dentro do *time frame*, ou espaço de tempo desse mesmo dia. Portanto, entramos aqui em um território absolutamente desconhecido no que diz respeito à produção de imagens, na medida em que o vídeo possibilitou a ruptura não somente de preceitos morais, no caso da privacidade, mas de estruturação do tempo, o compartilhamento de uma imagem por quem a vê no momento em que ela é criada. E aqui chegamos a um conceito de consequências ainda imponderáveis: a desvinculação entre a imagem, mais especificamente da imagem amadora, e da memória.

A volatilidade do tempo, ou, melhor dizendo, da experiência de vida do ser humano dentro do tempo, desafiada há séculos pela pintura, escultura, fotografia e cinema, torna-se agora o próprio objetivo da imagem, o de não durar. Nesse paroxismo de presentificação, a imagem é presentificada tanto por sua produção, como sua visualização, além de sua própria duração e função. Se a noção de tempo está condicionada à vida – não existe o tempo na morte, muito menos sua passagem –, ao representar algo que não se relaciona à experiência passada e tampouco será evocada em um tempo futuro, nos perguntamos como equacionar essa imagem com o conceito platônico de que o tempo é a imagem móvel da eternidade

imóvel. Será preciso ponderar o que é uma imagem desvinculada da noção de memória. O *Stories* é apenas o primeiro de muitos recursos que provavelmente serão criados nos próximos anos e esperamos ter, justamente, tempo, para procurar compreender melhor essa imagem que desconstrói o tempo como o concebemos e que, em vez de nos fazer existir para além da nossa própria morte, nos mata enquanto vivos, diariamente.

Quanto à exposição, se o objetivo do cinema familiar pré-vídeo era mais ser feito que ser projetado (portanto subexposto), a realização do vídeo é essencialmente justificada por sua difusão para o maior número possível de pessoas (superexposto), na maior parte desconhecidas do autor. Vídeos domésticos não são apenas mais difundidos: eles são mais vistos, ou, no jargão contemporâneo, acessados ou visualizados. Assim, a produção amadora familiar deixa de ser feita para o círculo imediato do realizador onde os personagens são também os espectadores (isto quando os filmes chegam a ser montados e projetados), e é agora destinada a um público virtual e global, onde o espelhamento entre personagem e espectador cede lugar a um espelhamento pulverizado tanto do lado do espectador do universo cibernético, como do realizador-personagem não mais restrito a um só tipo de individualidade.

Assim, paralelamente à mudança de intenção do realizador, ocorre um deslocamento em relação ao objeto que é filmado. Se o “enamoramento” do cineasta pré-vídeo é direcionado a sua família, amigos e narrativas ficcionais em geral, uma crescente tendência narcísica se manifesta na produção pós-vídeo. Não queremos aqui nos aprofundar na interpretação psicológica do termo ou da situação. Consideramos o aspecto estético que se dá por um espelhamento, no qual o documentarista ou videasta amador ocupa ao mesmo tempo o lugar do realizador e do personagem, ao mesmo tempo sujeito e objeto, atrás e na frente da câmera. Contudo, apenas a título de indagação, pois não é este o foco da nossa pesquisa, cabe aqui a lembrança de Georges Didi-Huberman (2012) quando ele afirma que tanto a subexposição quanto a superexposição ameaçam a sobrevivência de um povo. Ele relaciona o ato de ver o Outro à sobrevivência, pois ver é reconhecer esse Outro. Assim, no caso específico dos meios de produção e plataforma digitais, perguntamo-nos o que é de fato visto quando uma pessoa se expõe nessas redes e qual a diferença entre ser visto e ser visualizado. Esta é uma pergunta cujo alcance e impacto estamos apenas começando a avaliar.

Portanto, a experiência de estar no mundo tem passado por mudanças importantes e em grande parte visíveis na produção audiovisual amadora. Ela se faz presente mecanicamente através da câmera, manipulada pelo próprio cineasta, sensorialmente através do seu corpo e narrativamente através do seu olhar que percebe, interpreta e resignifica o que

está a sua volta. Essa experiência pessoal e sensível, esse olhar com forte tendência narcísica onde os demais personagens costumam ser coadjuvantes, justifica o saber do cineasta que, ao ser registrado e compartilhado, torna-se um saber de todos. Ou, na exacerbação de sua banalização, de ninguém. Além disso, hoje não importam mais tanto os equipamentos: em plena era de desmaterialização da imagem – da mesma forma que ocorreu há um século com a obra de arte – ela é um impulso elétrico, um processamento de sinal e, como comentamos há pouco, um filme pode ser feito com um telefone celular. Tampouco importa o personagem *per se*: importa sua construção e sua circulação. É essa performance do cotidiano que irá navegar pela *web* até o final dos tempos, ou até o final da *web* que, pelo menos da perspectiva presente, parecem convergir.

Um exemplo do livre-trânsito entre diferentes modos de produção é *Pacific* (2009) de Marcelo Pedroso. O filme evoca a frase que abre *Anna Kariênina*, de Tolstói: “Todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz, é infeliz à sua maneira”¹⁷. As imagens captadas pelos turistas refletem a primeira parte da afirmação de Tolstói: a banalidade da felicidade, os registros cujo discurso parece querer convencer o espectador de que a vida é divertida. Roteirizadas na montagem, as mesmas imagens nas mãos de Pedroso ecoam a segunda parte da afirmação. Elas adquirem um significado bastante diferente, ultrapassando seu caráter anódino para revelar camadas mais profundas dos personagens, onde é possível vislumbrar vestígios de suas fantasias, frustrações e misérias cotidianas. Mais que uma ou outra vida vazia, o documentário torna-se aos poucos a melancólica exposição de uma classe social refém de uma felicidade adquirível por meio de um cartão de crédito e que precisa ser ostentada a todo instante. Em Fernando de Noronha, empoleirados em um rochedo feito pássaros criados em cativeiro que saem pela primeira vez da gaiola, os turistas do *Pacific*, submetidos a uma interdependência forçada, semelhante à dos cegos descritos por José Saramago em *Ensaio sobre a cegueira*, finalmente se calam e observam o sol que se põe sobre o mar.

Ao fundo, não se sabe de que aparelho de som, a voz do compositor-surfista Jack Johnson cantarola um refrão que, no contexto, quase soa como uma maldição: “*You’d better hope you’re not alone*”. O silêncio momentâneo dos personagens abre espaço para indagações do espectador a respeito do que vê: teriam esses turistas se cansado da prática compulsória da felicidade? Estariam eles se confrontando ao vazio da própria existência? Teriam, finalmente, como no romance de Saramago, readquirido a visão, enxergando para além do perímetro das

¹⁷ Cf. Tolstói, L. *Anna Kariênina*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

próprias ilusões? Não cabe aqui responder a essas perguntas, mas salientar que essas conjecturas não teriam sido possíveis antes do material bruto ter sido montado por Pedroso.

Uma aproximação entre *Pacific* e *O êxodo do Danúbio* (*The Danube Exodus*, 1998), de Péter Forgács, dá conta de algumas diferenças importantes entre a produção amadora pré-vídeo e pós-vídeo. No caso do filme de Forgács, temos um só cineasta filmando centenas de famílias diferentes a bordo do Rainha Elizabeth (*Erzsébet Királyné*), o capitão Nándor Andrásovits. Portanto, há um só ponto de vista, o dele, quer ele filme judeus em fuga ou camponeses alemães da Bessarábia sendo deslocados para a Alemanha nazista. Em *Pacific*, temos um videasta por célula familiar, o que não quer dizer que os pontos de vista sejam necessariamente tão diferentes entre si. Notamos um olhar, pelo menos na superfície, uniforme, fruto de um comportamento que segue um padrão, um modo de relacionamento tridimensional que tem se estabelecido entre quem filma, as câmeras digitais e o espectador. Seria mais adequado utilizar aqui o termo *viewer*, personagem que desponta com a produção digital, diferente de *spectator* – termos que se confundem em português –, e cujo olhar engloba a tela de cinema, do celular, o monitor de computador ou uma obra audiovisual em um espaço expositivo.

Há ainda outra particularidade, desta vez acerca da câmera: se utilizamos há pouco o termo “tridimensional”, é porque, na era pós-vídeo, esta não se limita mais a intermediar o olhar de quem filma e aquele do espectador. Ela se torna parte da relação: portátil, está sempre próxima ao corpo do videasta que, ao filmar, nem sempre sabendo ao certo quem serão seus *viewers*, conversa diretamente com ela. Quanto ao *viewer*, ele participa de uma conversa onde a presença da câmera amadora digital é patente: oscilações bruscas da íris e do foco automático, tremores, *glitches* da imagem, às vezes dados como a hora e a data no visor e som precário. Essas imperfeições aproximam o videasta de seus *viewers*, pois criam o que Feldman Marzochi (2012) chama de “modo epidérmico de aproximação”, ou seja, a impressão de informalidade e intimidade entre eles, de pertencimento a uma conversa que acontece no mesmo tempo e espaço.

A inocência a qual já nos referimos é visível nos semblantes dos passageiros do Rainha Elizabeth. Apesar da alta densidade a bordo e da falta de conforto, eles estão tranquilos e se ocupam com seus afazeres diários, cuidam dos filhos, se divertem, tomam sol, rezam e até se casam. Por vezes, olham para a câmera e sorriem sem aparentar nenhuma preocupação com o destino da película que agora aprisiona sua imagem. Muito provavelmente porque na época, os personagens não atribuíam muita importância à própria imagem, e as chances destas serem veiculadas eram quase nulas. Seria interessante poder

perguntar a Andrásovits hoje quais eram suas intenções enquanto filmava esses personagens que ele não conhecia e jamais veria de novo. Ele chega a filmar a esposa e alguns personagens com algum tipo de distinção hierárquica. Mas o essencial de suas películas é dedicado à massa de passageiros anônimos.

Exatamente 70 anos depois, em *Pacific*, estamos em plena espetacularização da vida diária e privada. Cada detalhe do dia a dia dos personagens é gravado como se fosse de suma importância e a própria experiência vivida é encenada em uma *auto-mise en scène*. Por vezes eles mesmos se filmam, em um *selfie* em movimento. Falam diretamente para a câmera como se fossem *show hosts*, ou apresentadores de um programa sobre sua própria vida. Mas a quem se dirigem? Quem é seu público? Ele certamente ultrapassa o círculo familiar e o tempo presente. Talvez por isso, a alegria é expressa não para o ente querido que está ao lado, mas para a câmera, assim como todas as atividades como nadar, dançar e beber. A paisagem só se justifica dentro da imagem em função da existência do personagem nesse cenário. Em outras palavras, se o personagem não estivesse presente nesse lugar, nem Fernando de Noronha, nem a Torre Eiffel ou o Grand Canyon teriam a menor relevância.

Se em *O êxodo do Danúbio* temos a espontaneidade de reações e, em segundo plano, uma desordem que caracteriza “a vida real”, em *Pacific*, a desordem também é encenada: planos de camas desfeitas nas cabines e objetos pessoais são gravados com um olhar quase arqueológico, como quem penetra na tumba de um antigo faraó egípcio. Pois esses rastros, tão sem importância no presente, estão ali para atestar a presença dos personagens naquele tempo e espaço para sempre, naquela viagem “excepcional” e os personagens têm consciência disto: tudo conspira para atribuir significância ao personagem da era pós-vídeo e garantir não apenas sua existência na posteridade, mas sua singularidade, por mais que quase todos esses personagens tenham objetivos parecidos e tentem alcançá-los através dos mesmos meios. Desenha-se aqui um paradoxo: é ao custo da vida privada que um dia foi a matéria-prima do filme familiar e da perda de um tipo de inocência (que não tem como sobreviver na era digital), que o cinema amador se afirma dentro da produção audiovisual mundial. E decorrem as perguntas: o que acontece com o cinema familiar quando a vida privada deixa de ser privada? Quando os personagens passam a ter consciência de que serão vistos – ou, mais que isso, consumidos em um processo antropofágico de sua imagem – por milhares de desconhecidos, como acontece com qualquer celebridade televisiva, de plataforma virtual ou de cinema industrial?

Em função da multiplicação de questões que têm surgido, a produção amadora vem, no Brasil, arregimentando um número crescente de adeptos entre pesquisadores do meio

acadêmico. Filmes amadores também comparecem em festivais como o REcine, Festival Internacional de Cinema de Arquivo que completou 17 anos de existência em 2018, e cujos filmes exibidos devem conter pelo menos 25% de material de arquivo, incluindo filmes amadores. Está também em sua décima quarta edição o Curta 8, Festival Internacional de Cinema de Super 8 de Curitiba e, desde 2011, a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) contribui para o debate sobre a preservação do patrimônio cinematográfico nacional. Em 2014, nasceu no bojo da Universidade Federal Fluminense (UFF) o Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA). Ainda sem uma sede física em 2018, o LUPA inaugurou suas atividades acolhendo doações de filmes amadores, nas bitolas 9,5mm e 16mm, realizados nas cidades do Rio de Janeiro e Teresópolis. Desde 2000, a UFF oferece disciplinas optativas sobre preservação audiovisual no curso de graduação em Cinema e Audiovisual. Além disso, em junho de 2018, a APEX, programa de intercâmbio dos alunos de mestrado de preservação e arquivística audiovisual (MIAP) da Universidade de Nova Iorque (NYU) aconteceu no Rio de Janeiro, em parceria com o LUPA-UFF.

Mas, em um país onde a Cinemateca Brasileira, bastião natural do mapeamento, restauro, preservação e divulgação da produção do cinema amador no Brasil (chegou a lançar uma campanha para doação de filmes de família em 2007), vive há anos uma crise institucional e financeira que dilapidou seu quadro de funcionários e, até este momento, praticamente paralisou suas atividades, fica flagrante a dificuldade de se estudar e conhecer esse gênero. O buraco negro que engoliu o cinema amador brasileiro ainda é maior do que as tentativas de resgatá-lo. Um exemplo prosaico disso é a denominação “filme amador” ser primordialmente associada ao vídeo pornográfico em buscas na *web*. O frequente pertencimento desse gênero ao campo amador é incontestável assim como sua pujança, e a menção serve aqui para apontar o caráter redutor geralmente associado à ideia de cinema amador.

Fora do Brasil, o cinema amador tem merecido a atenção de estudiosos de outras áreas que o cinema, como etnólogos e pesquisadores da área de antropologia visual. Para citar apenas alguns exemplos além do conhecido *International Federation of Film Archives* (FIAF), a Cineteca de Bolonha, na Itália, é um dos mais importantes e ativos centros de restauro e preservação da Europa e promove há mais de duas décadas o festival *Il Cinema Ritrovato*. Na Argentina, o Museo del Cine Pablo Ducrós-Hicken se consagra à preservação e difusão do cinema argentino. Nos Estados Unidos, a *Tisch School of the Arts* da NYU criou um curso de pós-graduação de arquivismo e preservação, o *Moving Image Archiving and*

Preservation (MIAP). Alguns departamentos de universidades foram além, criando laboratórios voltados não apenas ao estudo, mas à produção de filmes de linguagem autoral, ensaística e transmidiática, receptivas ao diálogo com o cinema amador. É o caso do Media Lab, do Massachusetts Institute of Technology (MIT) (comandado desde sua criação até 1989 por Leacock) e notadamente do Sensory Ethnography Lab (SEL), da Universidade de Harvard, dirigido por Lucien Castaing-Taylor, cuja produção aponta para os novos rumos do audiovisual ao romper sem remorso com paradigmas do cinema industrial e do documentário clássico.

Diante dessas tendências, como não lembrar a *Primeira Declaração do Novo Cinema Americano* (1961-1962) de Mekas, quando este, ao defender um espaço autônomo de criação, livre das imposições de fundo e de forma do cinema industrial, estabelece como primeiro princípio: “1. Acreditamos que o cinema é, indivisivelmente, uma expressão pessoal. Rejeitamos, portanto, a interferência de produtores, distribuidores e investidores até que nosso trabalho esteja pronto para ser projetado na tela” (MEKAS; MOURÃO, 2013, p. 33). Mais adiante, no nono artigo da Declaração, encadeia: “Filmes possuem o direito de viajar de um país para outro, livres dos censores e das tesouras dos burocratas” (MEKAS; MOURÃO, 2013, p. 35) e arremata com uma advertência que é quase uma provocação, “Não queremos filmes falsos, polidos, lisos – os preferimos ásperos, mal-acabados, mas vivos; não queremos filmes cor-de-rosa –, os queremos da cor de sangue” (MEKAS; MOURÃO, 2013, p. 35).

Talvez haja no manifesto de Mekas um tom de bravata próprio dos jovens artistas da década de 1960. O espaço por ele reclamado para o cinema não industrial parece ter sido conquistado pelo viés do vídeo. Um dos efeitos colaterais dessa conquista tem sido a perda de privacidade, gradualmente cedida voluntariamente a plataformas digitais que deglutem desde nossos dados bancários, número de cartão de crédito até nossas opiniões e reflexões mais íntimas, nossa própria imagem e a de nossos entes queridos. Não estaríamos perdendo o que Didi-Huberman (2012) chama de “a esperança de ver”? Para ele, a superexposição traz o risco de desaparecermos nas lixeiras do espetáculo.

2.2. A (re)construção do mundo pela imagem

2.2.1. Filmar a vida

A partir das considerações que acabamos de fazer sobre o cinema amador, é possível começar a esboçar o perfil de Duschene como cineasta. Ele é um cineasta familiar? Um

cineasta amador na definição de Odin quando ele descreve o *amateur*, isto é, voltado para fora do círculo familiar, cioso do aspecto estético e do acabamento técnico dos filmes que faz? Duschenes é ambos. É também um cineasta experimental quando filma atuações coreográficas de Maria no final dos anos 1940. É um etnógrafo quando filma a vida cotidiana nas cidades e vilarejos dos cerca dos 50 países que visita, e um documentarista quando faz o registro de alguns dos mais importantes museus e exposições do mundo e também do processo de trabalho de Maria e seus alunos. Na verdade, Duschenes é uma fusão de todas essas modalidades ao mesmo tempo. Antes de tudo, é um amador na essência do termo, um cineasta que expressa através dos filmes que faz seu amor pelo país que o acolheu, pela mulher e os filhos, por seus alunos, pela aventura e o prazer de descobrir coisas novas, pela arte e pela formação de jovens. E, ao filmar o país natal que foi obrigado a deixar, ele o perdoo e manifesta sua vontade de acreditar na humanidade.

Portanto, a relação entre a vida e o ato de filmar pode, em certos casos, ser visceral. Filmar a própria vida aprofunda esse pacto e costuma gerar obras que são o resultado de um processo contínuo e indissociável do dia a dia, mas também da dimensão memorialística e histórica dessa experiência cotidiana que Mekas explica com uma simplicidade ao mesmo tempo precisa e desconcertante em *Walden - Diários, notas, esboços* (*Walden - Diaries, Notes and Sketches*, 1969): “Eu vivo, portanto eu faço filmes. Eu filmo, portanto eu vivo. Vida. Movimento. Eu faço filmes amadores, portanto eu vivo. Eu vivo, portanto eu faço filmes amadores.” Ao ser questionado por jornalistas porque tinha incluído imagens consideradas inúteis em um documentário sobre a guerra do Yom Kippur, Perlov indaga: “São os filmes feitos somente para expressar uma ideia? Será filmar a vida irrelevante? Eles só conseguem pensar em ideias, eles não conseguem ver a vida (PERLOV, 1983). Quanto à Duschenes, é ainda na condição de arquiteto que ele começa a filmar no Brasil. Todavia, como ele relata em suas memórias, desde o início fica claro que sua vocação não é a de um cineasta familiar apenas:

Quando Ronny nasceu fui naturalmente comprar uma máquina de fotografia para acompanhar e eternizar os grandes momentos do pequeno. E aí vem o Farkas da Fotoptica e me vendeu minha primeira câmera de cinema 8mm, saída nesses dias. Preto e branco, uma Box, sem focalizar, nem lente elástica. O mais primitivo possível. Mas eu era superfeliz. Imagine de repente uma nova dimensão, o movimento, para mim. Sabe qual foi o primeiro rolo? Não o nenê tomando banho, nem apagando a velinha. Mas o trem para Pirituba. Que êxtase de filmar os trilhos rolando em baixo de mim! Uma euforia de ter juntado mais olhos, mais braços e mais palavras-reportagem (DUSCHENES, H., 2003).

É interessante notar como ele se refere à câmera como uma multiplicação de olhos, braços e palavras para se expressar. Suas câmeras de fato adquiriram com o tempo a função de uma prótese, um prolongamento do seu braço, como mencionam alguns ex-alunos. Apesar de origens e propósitos muito diferentes, Dushenes compartilha com Vertov um entusiasmo febril pela câmera, atribuindo à máquina a capacidade de fazer muito mais que apenas filmar. É notável em ambos o fascínio causado pela sobreposição de duas máquinas em ação: o olho mecânico filmando, ou “observando” o funcionamento de outra máquina, seja ela um trem, um avião, etc. Esse olhar sugere uma situação de voyeurismo mecânico, não desprovido de erotismo. Já em 1927, Fritz Lang atravessaria esse limite erótico em *Metrópolis* (*Metropolis*) onde engrenagens azeitadas são filmadas com a mesma sensualidade que as personagens femininas, como Maria e, sobretudo, sua versão robotizada, imortalizada na famosa sequência de dança.

É claro que nos primeiros tempos da revolução soviética o discurso de Vertov era pautado pelo ideário marxista-leninista, algo inconcebível em Dushenes, que, se não professava, como Vertov, a crença em um determinado partido ou sistema político, era um pacifista convicto, a ponto de pedir ao filho, quando criança, que não revidasse caso sofresse agressões: “Tente enfrentá-las com as palavras e não com o corpo” (DUSCHENES, H. apud DUSCHENES, R.; ITAÚ CULTURAL, 2016). Mas, para o benefício do cinema, o entusiasmo de Vertov pela câmera-olho era suprapolítico:

Eu sou o cinema-olho, eu sou o olho mecânico. Eu, a máquina, mostro-lhe o mundo como só eu posso ver. Agora e sempre, eu me liberto da imobilidade humana, estou em movimento perpétuo, aproximo-me e afasto-me das coisas, passo por baixo e monto por cima delas. Desloco-me junto ao focinho de um cavalo galopante, mergulho a toda velocidade na multidão, ultrapasso soldados em assalto, caio de costas, decolo com aviões, mergulho e elevo-me junto a corpos que mergulham e se elevam. [...] Meu caminho leva para a criação de uma nova percepção do mundo. Eu decifro de uma maneira nova um mundo que você não conhece (VERTOV, 1984, pp. 17-18, tradução nossa).

Há tanto em Vertov quanto em Dushenes o entusiasmo da descoberta, da velocidade, e de um tipo de liberdade proporcionado pela câmera. Temos a impressão que, graças a ela, o olho humano liberta-se de sua órbita, e não mais incrustado na caixa craniana, adquire – um pouco como acontece com as sondas espaciais – autonomia para se deslocar no espaço. Dushenes utiliza o termo “palavras-reportagem”, explicado pelo fato dele usar a câmera como uma forma de anotação visual, “para eu apresentar o que está se passando no mundo.

Onde havia uma novidade, uma ideia nova, uma ideia que eu julgava uma ideia de peso, importante, lá ia eu com minha câmera de filmar” (DUSCHENES, 2000).

O crescimento da família mesclado à euforia proporcionada pela câmera dispara uma produção sistemática de filmes. Ele teve várias câmeras 8mm e Super 8 ao longo da vida. Segundo Ronaldo Duschenes, ele sempre viajava preventivamente com duas câmeras, caso uma não funcionasse¹⁸. A coleção que deixou é formada por 41% de filmes em 8mm e 59% em filmes em Super 8. Como muitos filmes não têm data, não é possível determinar com precisão quando ele passou a filmar exclusivamente em Super 8. Houve um período de transição durante o qual ele filmou nos dois suportes. Este dado corresponde à datação das latas de filmes, quando ela existe. Ainda segundo Ronaldo, ele teria parado de filmar em 8mm, pois as películas pararam de ser comercializadas. O formato Super 8 tendo sido lançado em 1965, deduzimos que a transição ocorreu nos anos subsequentes¹⁹. Duschenes sempre contou com as orientações do amigo fotógrafo Thomas Farkas, dono da Fotoptica, quando comprava uma câmera nova no Brasil. E é importante lembrar que ele nunca passou para películas 16mm, o que normalmente acontecia com cineastas amadores que tinham a ambição de passar para um formato considerado “superior”, ou seja, mais próximo do profissional de 35mm. Ele tampouco abandonou a película pelos suportes analógicos como o VHS ou ainda, o Video8 ou Hi8, (fitas analógicas de 8mm), o que teria representado uma modernização de seus modos de produção, mas cujos benefícios, ele não considerou significativos diante das dificuldades que representava a edição em vídeo:

E daí em diante deixei todo mundo louco ao comprar mais e mais apetrechos para filmagens. De câmera em câmera, dúzias, cada uma melhor, mais potente, mais recursos, e de projetores nem se fala, tela especial dos Estados Unidos, filmadora comprada diretamente na fábrica em Tóquio. Cada viajante encarregado de trazer mais uma melhoria. Até conseguir o que meu amigo Louis Hagen²⁰ em Londres disse que não dava. Ele editor. Eu, bem, amador. No fim eu consegui o que todo mundo dizia ser impossível, projetar os S 8mm para mais de 400 ouvintes. Mas isto é revelar o fim da história (DUSCHENES, H., 2003).

¹⁸ Informação pessoal obtida em jun. de 2018.

¹⁹ Cf. ALENCAR, M. L. de. São Paulo em Super 8. **Extraprensa**, v.9, n. 2, 2016, pp. 205-212. Entrevista concedida a Rafael Cruz. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/116805/115709>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

²⁰ Alemão de nascimento, Louis Hagen foi mandado para um campo de concentração em 1936, aos 15 anos. Ao sair, foi viver na Inglaterra onde se tornou mais tarde piloto de planador do exército inglês. Foi escritor, e nos anos 1950 criou a Primrose Film Productions, que produziu filmes infantis com Lotte Reiniger, sua antiga professora de artes e cineasta conhecida por suas animações, além de sua colaboração com John Grierson e o General Post Office Film Unit. Cf. **The Guardian**. 22 set. 2000. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/news/2000/sep/22/guardianobituaries.filmnews>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

Embora a partir do surgimento do Super 8, graças a uma cinta magnética, torna-se possível a gravação de som sincronizado, Duschenes continuou a filmar como sempre tinha feito com as películas em 8mm, isto é, sem som. Tampouco se interessou em usar gravadores de som direto. Havia os da série Nagra que, apesar de serem considerados portáteis, podiam pesar seis quilos sem baterias ou fita, sete com esses acessórios. Portanto, inviáveis no caso de um cineasta amador em viagem pelo mundo e que trabalhava sozinho. Ele poderia ter utilizado gravadores menores, como aqueles que Perlov não faz nenhuma questão de esconder em *Diário 1973-1983*. Também não quis. Tampouco tripés foram utilizados em viagens. As bitolas 8mm e Super 8 eram consideradas amadoras e não havia na época laboratórios para revelar e copiar esses formatos no Brasil. Duschenes então enviava os negativos para as Bahamas para serem processados. Ou então, eles eram enviados para o exterior por intermédio da Fotoptica. O trâmite era demorado, o que causava uma dupla angústia no professor na medida em que era preciso esperar três meses antes de receber as películas de volta e, por mais de uma vez, seu material foi extraviado. Assim, quando podia, ele tentava revelar seus filmes quando ainda estava em viagem no exterior, se possível na Áustria ou na Suíça.

Aprendi depois que o material de filmes tem que ser o mais fresco possível e bem vedado e protegido de calor. Daí o complicado problema dos roteiros de viagem: começar onde havia um fresh supply (New York, Zürich, etc.) e terminar onde um laboratório revela de imediato (3-6 dias). Combine isso com Oriente, navio, selva (DUSCHENES, H., 2003).

Portanto, a produção consumia tempo e dinheiro, além de exigir atenção. Fora as dificuldades práticas do processamento dos filmes, sempre houve uma preocupação com seu resultado. Ele pode ter apontado sua câmera em primeiro lugar para a família em situações de informalidade, mas desde as primeiras obras são visíveis a intenção de construir um discurso, ou, mais precisamente, reconstruir a experiência de estar no mundo por meio das imagens, o cuidado formal e a metodologia de trabalho que alicerçou a produção da filmagem até a montagem. Graças a fotografias de Duschenes em viagem pela Europa nos anos 1950, podemos ter uma ideia de algumas câmeras que ele utilizou. Ele tem nas mãos câmeras 8mm diferentes, uma delas talvez uma Bell and Howell ou, mais provavelmente uma Wollensack de fabricação norte-americana, à corda (Fig. 13), que nas figuras nº 9, 11 e 12 aparece com um dispositivo giratório (*turret*) com três lentes: além da uma lente para planos médios (normalmente vem com qualquer câmera de lente única), uma grande angular para planos abertos e uma teleobjetiva para planos fechados. O dispositivo permitia rápida troca de lentes,

sem que o cinegrafista precisasse se dar o trabalho de desenroscar uma lente para colocar outra²¹. Este tipo de câmera tinha por objetivo conquistar o cineasta amador do pós-guerra nos Estados Unidos, período em que, a fim de introduzir seus produtos nos lares de famílias nucleares, tanto a Eastman Kodak como a Bell and Howell, empresas hegemônicas e detentoras de praticamente todas as patentes de películas, câmeras e projetores em solo norte-americano, passaram a incentivar a produção amadora de tipo doméstico. Decorre um direcionamento do cineasta amador para temas familiares, onde a praticidade dos equipamentos dispensa um conhecimento técnico mais elaborado e o distancia do cinema profissional hollywoodiano. Com a chegada de competidores japoneses e europeus no mercado norte-americano, a busca pela praticidade só faria aumentar nos anos subsequentes, engendrando um leque de equipamentos semiautomáticos e autorregulados (ZIMMERMANN, 1995).

Sobre câmeras mais recentes que Duschenes teria usado, encontramos entre os documentos textuais do professor anotações acerca da câmera Bell and Howell modelo 2146 XL, Super 8, lançada comercialmente em 1978 (Fig. 14). As anotações feitas em letra minúscula em um cartão de visita indicam que ele provavelmente adquiriu essa câmera durante uma viagem. A escolha por esse modelo no final dos anos 1970 vem confirmar o fato que ele privilegiava modos de produção que ele já dominava e com os quais estava acostumado. Como atestam trocas de cartas entre o professor e seu irmão Rolf que vivia no Canadá, ele insistiu em continuar filmando em película apesar da dificuldade de encontrar laboratórios para revelar os filmes, sem jamais passar para o vídeo, como seu irmão chegou a aconselhá-lo. E, como mencionamos, tampouco se interessou em passar das bitolas de 8mm e Super 8 para a bitola de 16mm.

²¹ Esse procedimento é demonstrado em uma propaganda de televisão dos anos 1950 protagonizada pelo ator Ozzie Nelson que manipula uma câmera Kodak Brownie Turret. Cf. 1950s 8mm home movie camera commercial. In: YOUTUBE. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5Ku8dJ2qdUg>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

Figuras 9 a 12 – Duschenes com câmeras (sentido horário)

Fonte: Acervo família Duschenes

Figura 13 – Wollensak (c. 1950)

Fonte: Collectiblend.com

Figura 14 – Bell and Howell 2146 XL (1978-80)

Fonte: Rockycameras.co

Por outro lado, fotógrafo amador desde a adolescência, ele se preocupava e bastante com questões técnicas como exposição, cor, contraste e enquadramento. Efeitos não o interessavam tanto e raras são as fusões e outros recursos do gênero. Apenas em uma série de filmes de Denilto Gomes fazendo improvisações dentro de um domo geodésico nos anos 1970, Duschenes lança mão da câmera lenta, mas com um objetivo: permitir ao espectador fruir melhor dos movimentos do bailarino. O resultado é um dos mais belos conjuntos de filmes da coleção e deles falaremos na última parte da tese, quando serão abordados os filmes de dança.

Entre os livros de sua biblioteca, foram encontrados três manuais sobre técnicas de filmagem, direcionados a cineastas amadores com explicações práticas recobrando todos os aspectos de uma filmagem, e um volume de 1954 sobre a teoria cinematográfica, *Il film nella battaglia delle idee*, de Luigi Chiarini, crítico de cinema e professor no Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC) de Roma. É um dos raros livros em italiano da biblioteca, e ainda mais raro exemplar sobre a teoria do cinema. Quanto aos manuais, o primeiro, *Die vollständige Schmalfilm-Praxis* (1947), uma publicação suíça de A. P. Frémy, foi presente de amigos e aborda os aspectos técnicos da filmagem em pequenas bitolas. Seguindo uma linha parecida, a publicação norte-americana *Better color movies*, de Fred Bond, de 1948, ensina a fazer tomadas internas e externas, diurnas e noturnas, e também como filmar esportes, espetáculos teatrais e a natureza. Ao final das instruções, Bond diz, “As únicas pessoas que apreciam das verdadeiras emoções da fotografia são os amadores – os profissionais acabam por demais atolados nos aspectos mecânicos da coisa” (BOND, 1948, p. 155, tradução nossa).

Por fim, encontramos *How to make good movies*, uma publicação da Eastman Kodak, não datada. Em *Reel Families - A social history of amateur film*, Zimmermann comenta o manual e afirma que ele foi lançado nos anos 1950. Direcionado a casais, ele dá igual atenção ao homem e à mulher como cineastas amadores em potencial. No texto, um casal imaginário dialoga sobre um filho igualmente imaginário chamado Billy, que motivou a compra da câmera de filmar. Segundo o texto, a aquisição promete desencadear momentos em família inesquecíveis. Esse contexto que se configura em torno da produção amadora nos Estados Unidos depois de Segunda Guerra Mundial é chamado por Zimmermann de “ideologia familialista” – conceito provavelmente inspirado em Deleuze e Guattari²² – e camuflava a

²² Cf. Capítulo 2: Psychanalyse et familialisme. La sainte famille. (DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. 1972).

adoção de valores do ambiente de trabalho pela esfera privada (ZIMMERMANN, 1995). Apoiada no manual da Kodak, ela assim a comenta:

Esse diálogo entre marido e mulher que formam um time de cineastas amadores dá conta dos motivos básicos da produção de cinema amador orientada para a família. Ele está em um manual de instruções para filmes domésticos da Kodak intitulado *Como fazer bons filmes*, publicado em torno de 1950. Ele também insinua de que forma a prática do cinema amador se infiltrou nos interstícios da família nuclear dos anos 1950 e acabou sendo unida como filmes domésticos – uma produção privada de filmes *da* família e feita *pela* família nuclear (ZIMMERMANN, 1995, p. 122, itálicos nossos, tradução nossa).

Além disso, o manual da Kodak tem uma dimensão comercial que os dois outros não têm, e no capítulo “*On with the show*” (“O espetáculo continua”) explica como “cinemateurs” podem criar uma “sala de cinema em miniatura” com “uma atmosfera de estreia profissional exclusiva” (pp. 229-230) no sótão ou na sala a fim de projetar seus filmes para os amigos. O texto não deixa de lembrar ao leitor da importância de se ter cinzeiros e petiscos à mão, para que os convidados-espectadores não precisem circular no escuro à procura desses itens no meio da projeção (Fig. 16). Certamente não deve ter passado despercebido para a Kodak que amigos de cineastas amadores eram cineastas amadores em potencial e, conseqüentemente, também potenciais consumidores de câmeras e películas Kodak. Em termos práticos, circunstância das projeções sugeridas pelo manual da Kodak não deve ter sido muito distante daquelas que aconteciam na sala de estar de Duschenes.

Figuras 15 e 16 – *How to make good movies*, Kodak

ON WITH THE SHOW

Once more we find that the showing of movies parallels the exposure of movies. Your technic can be quite simple or most elaborate. There are, in fact, many movie makers who are satisfied with nothing less than a professional presentation of their films. Recreation rooms, unused space in the attic—avid cinamateurs have recreated miniature theaters with regularly spaced chairs, a curtained screen softly lighted with vari-colored lamps before the show is inaugurated and between reels, the projector concealed in a sound-proof projection booth, and appropriate music supplied by recordings amplified by a loud speaker located behind the screen. The whole atmosphere is that of an exclusive professional preview.

More power to those who have the patience to go to such extremes.

But truthfully, amateur movies need not at all be cloaked with a professional air to retain the interest of onlookers. In general, the belief is held that the best musical accompaniment is the applause of your screen onlookers. However, forethought for the comfort of your audiences is

229

Many movie makers stage impromptu shows and prefer informal home movie presentations such as this.

Fonte: AMM-CCSP

Figura 17 – *How to make good movies*, Kodak

Fonte: AMM-CCSP

As diferentes películas Kodak de 8mm são descritas em detalhe assim como qual a mais adequada para cada tipo de filmagem. O manual menciona quatro tipos: duas coloridas, a Daylight Kodachrome e a Type A Kodachrome, e duas em preto e branco, a Ciné-Kodak Eight Super-X Panchromatic Film e a Ciné-Kodak Eight “Pan” (pp. 30-40). Sabemos que Duschenes utilizou filmes Kodak, pois há etiquetas da marca em várias latas de filme. Ele filmava em cores desde os anos 1940, sem deixar de filmar em preto e branco. Se considerarmos os propósitos descritos no manual, supomos que ele tenha utilizado mais frequentemente, no caso de películas coloridas, a Daylight Kodachrome, pois sua finalidade eram filmagens externas que constituem a maior parte dos filmes da coleção. É também flagrante nos filmes o fato que, quando o professor faz tomadas internas, as imagens são frequentemente escuras. Portanto, o filme utilizado não tinha a sensibilidade necessária, como no caso do Type A Kodachrome, indicado para filmagens internas e luz artificial.

Nos filmes em preto e branco, ele provavelmente trabalhou com Ciné-Kodak Eight Super-X Panchromatic, uma película que servia tanto para tomadas externas como internas, assim como a Ciné-Kodak Eight “Pan”. Porém, a película Super-X era de melhor qualidade e mais cara, e lembramos aqui que o professor nunca mediu esforços ou gastos na produção de seus filmes. Os filmes em preto e branco que fez nas décadas de 1940 e 1950 chamam a atenção pelo esmero no acabamento e, nos filmes mais bem conservados, pela a granulação fina da imagem. Outro dado é o fato dos filmes terem sobrevivido até hoje com perdas menores do que seria esperado, o que indica a boa qualidade das películas.

2.2.2. O filme de família como memória poética

Feitas essas considerações de ordem técnica, abordamos o conteúdo das películas, mais especificamente dos filmes de família. Uma análise desse tipo de produção não pode passar ao largo de questões como realidade, memória e história. Alguns modos de produção documentarizante (ODIN, 2012) são particularmente flagrantes nos filmes. O aspecto documental daquilo que Duschenes registra está relacionado tanto ao mundo que de fato o circunda como à leitura que ele faz desse mundo. Portanto, seus filmes documentam a vida que ele constrói materialmente (família, a casa no bairro do Sumaré, atividades do dia a dia, efemérides, etc.), mas, sobretudo, a vida que ele fabrica narrativamente com suas imagens (sobrevivência, felicidade, amor, a arte como salvação ou transcendência, etc.). É neste ponto que os filmes adquirem uma dimensão ampliada de interesse. O leitor nunca duvida que está diante de um eu-origem real e aceita o contrato com esse enunciador: “O que estabelece a leitura documentarizante é a realidade pressuposta do Enunciador, e não a realidade do representado” (ODIN, p.18, 2012).

Nathalie Tousignant (2004) afirma que não estamos à procura da mesma coisa ao nos interessarmos pela verdade ou pela realidade dos fatos. Entretanto, apesar das mudanças em curso na produção audiovisual amadora contemporânea, a questão central dos filmes de família permanece a memória. Ela é o grande diferencial entre esse tipo de cinema amador e o cinema de ficção. Se não levarmos em conta os graus de sofisticação técnica e investimentos financeiros, estes dois cinemas são feitos, no que diz respeito aos mecanismos de produção, de maneira bastante parecida. O que os separa é aquilo que *precede* a realização do filme e aquilo que permanecerá dele *depois* de feito. Nada precede um filme de ficção além de seu roteiro, enquanto o roteiro de um filme de família é a própria existência e vivência da família que ele mostra. A família é portanto a própria “carne” do filme. No caso do filme de ficção, uma vez realizado, o roteiro perde sua razão de ser, a equipe se dissolve e o que resta é uma história isolada dentro do tempo do filme – o eterno presente de sua filmagem – que não deve nada a ninguém, nem à História.

Já no caso do filme de família, aquilo que permanece, mesmo depois do desaparecimento da família, possui um vínculo inextirpável com aquilo que precedeu o filme. Podemos chamar de memória esse vínculo, ou melhor, essa intersecção entre o *antes* e o *depois* do filme, e neste ponto é pertinente a pergunta que Tousignant coloca: o filme de família pertence mais ao território da memória coletiva e individual ou da memória da história? Sabemos que não é possível separar completamente esses territórios, assim como

sabemos que eles se comunicam em intensidade e formas diferentes. Essas variações constituem a riqueza de seu estudo, a começar pela própria definição do que vem a ser memória. Tousignant comenta o conceito de lugar de memória (*lieu de mémoire*) de Pierre Nora (1989)²³, como “[...] um lugar físico e mental, que resulta da intervenção do homem ou do tempo, que participa do imaginário de um grupo” (TOUSIGNANT, 2004, p. 184, tradução nossa). Mas como esse conceito se aplica ao filme de família? Ainda segundo Tousignant, o filme em si, e para ele mesmo, é um lugar de memória, a começar pela película e a projeção que constituem um lugar de memória onde uma ideia é associada a um lugar propício à rememoração. Outro lugar de memória é a articulação que se dá entre imagens que têm ao mesmo tempo a finalidade de lembrar momentos passados e serem passadas adiante, para novos membros da família. Este lugar de memória inicialmente criado pelo realizador e sua interação com os demais atores da circunstância por ele criada acaba sendo um lugar de memória compartilhado por todos. Ou seja, torna-se memória coletiva.

Mas, não podemos falar sobre memória sem nos debruçarmos mais profundamente sobre a origem do conceito. David Bouvier (1999) oferece uma reflexão sobre o papel da memória no contexto da concepção homérica da morte, mais precisamente no caso do herói. Ao condicionar o “princípio imortalizador” da memória ao seu pertencimento aos vivos, ele desenvolve as formas em que esse processo se dá. Se viver sem memória alguma é uma forma de eliminar a dor e a infelicidade – e ele dá o exemplo da visita de Odisseu e seus companheiros ao país dos Lotófagos²⁴ – isto é tão inviável e deletério quanto viver com a lembrança de tudo, na medida em que, por um lado, viver sem memória iguala os seres vivos aos mortos e por outro, a lembrança absoluta de tudo é uma negação da morte, seus rituais e seus símbolos. A morte é, portanto, transcendida por meio de “procedimentos de memória destinados a perpetuar a lembrança do defunto para que ele continue a *existir* no mundo dos vivos, onde sua presença física é agora impossível” (BOUVIER, 1999, p. 64, *itálico do autor*, tradução nossa). O autor cita o exemplo de ritos funerários e túmulos que, ao monumentalizar a morte alçam o morto à vida eterna.

²³ NORA, P. Between Memory and History: Les Lieux de mémoire. **Representations**, n. 26. Special issue: Memory and counter-memory, primavera 1989, pp. 7-24, University of California. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2928520>>. Acesso em: 24 mai 2018.

²⁴ “Os Lotófagos são uma sociedade sem violência, sem classe social, sem distinções culturais e também sem heróis: uma sociedade onde ninguém faz questão de ser ouvido e ter suas diferenças reconhecidas. Aqui, cada um aceita ser como o outro: um comedor de lótus; o banquete do esquecimento unifica o grupo de convidados tanto quanto os aproxima. Dentro dessa sociedade onde o *outro* se torna o *mesmo*, nenhum intercâmbio cultural é possível; [...] Compartilhando o mesmo alimento do esquecimento, a sociedade dos sem-memória é uma sociedade sem diferenças ou possibilidade de diferença (BOUVIER, 1999, p. 59, *itálicos do autor*, tradução nossa).

Túmulos, estelas e mausoléus não são os únicos procedimentos de memória que conhecemos. Na era moderna, o cinema é um deles, notadamente o filme de família que, ao monumentalizar pessoas ainda em vida, tem cumprido a complexa função a que aludimos há pouco: ao mesmo tempo em que cria e preserva a memória a partir de um eterno presente, dirige-se a um futuro infinito. Portanto, à sua maneira, esse cinema doméstico também monumentaliza a morte, não importa o quão prosaicos alguns de seus conteúdos possam parecer. Pois afinal, não é da natureza do monumento (e aquilo que o caracteriza com tal) a coexistência entre passado, presente e futuro que ele encerra, e nem tanto aquilo que ele monumentaliza? Dadas as incertezas que ainda permeiam tanto o cinema amador como a memória de um modo geral, mas também a coleção Duschenes – a começar pelos filmes de família, onde eu enxerguei uma reconstrução do mundo –, proponho dois textos díspares, mas igualmente oportunos para pensar sobre a memória e avaliar o valor mnemônico dos filmes.

O primeiro é também uma reconstrução: trata-se de *The World of Odysseus*, de M. I. Finley. A princípio, interessou-me o personagem viajante, Odisseu, paralelo inevitável com Duschenes²⁵. Foram dez anos tentando voltar para casa, sendo que a mítica Troia nem era tão longe assim da sua ilha natal, Ítaca. Finley faz uma reconstrução do que teria sido o mundo helênico arcaico a partir de *A Odisseia*²⁶, começando pela reconstrução do próprio Homero, não como uma única voz, mas um conjunto de bardos que teriam passado a história adiante, com todas as inevitáveis alterações e discrepâncias geradas por essa intermediação. Sobre os relatos desses contadores de mitos e lendas, Finley conta:

Era uma atividade da mais alta importância social (e humana), e não apenas as divagações fortuitas de um poeta aqui, ou de um camponês de imaginação mais fértil ali. A matéria-prima das lendas era a ação, não ideias, crenças ou representações simbólicas, mas acontecimentos, ocorrências – guerras, enchentes, aventuras por terra, mar e ar, brigas de família, nascimentos, casamentos, mortes. Ao escutar as narrativas, durante rituais, festivais ou outras ocasiões, as pessoas vivenciavam uma experiência coletiva. Elas acreditavam na narrativa implicitamente (FINLEY, 1986, p. 22, tradução nossa).

Ele faz um afresco da vida em família, do trabalho, da rotina, da moral e valores da sociedade daquele período. O mais extraordinário é o fato dessa detalhada reconstituição ser baseada em um texto poético. Tendo o mundo de Odisseu deixado poucos vestígios materiais,

²⁵ Maria montou o espetáculo *A Odisseia* em 1960-1962, com coreografia dela além de Cornelia Breslau, Maria Esther Stockler e Yolanda Amadei (MUSEU DA DANÇA).

²⁶ O livro faz parte da biblioteca de Duschenes em edição francesa: Cf. HOMERO. *L'Odysée*. Editions Garnier Frères, 1957. *A Ilíada* também faz, em edição alemã: HOMERO. *Ilias* – Griechische Klassiker. Munique: Kurt Desch, 1959.

a história que chega até nós não é nada mais que uma fábula onde o mundo físico e o mitológico se mesclam sem sobressaltos, escrita sete séculos antes de Cristo por um homem que nem sabemos se de fato existiu. Estamos diante de uma memória reconstruída, reconstrução criticada por Xenófanes²⁷ e Platão (2006) que, em *A República*, ao reconhecer a importância de Homero como poeta, imediatamente encadeia que uma sociedade adequada deveria barrar toda poesia com exceção de hinos aos deuses e loas ao bem²⁸, o que confere uma dimensão moral à memória. Portanto, no caso de *A Odisseia* – e também da *A Ilíada* – trata-se de uma memória mais poética do que propriamente histórica, se por histórica entendermos algo comprovável e não comprometido pelo viés da subjetividade.

É claro que a Segunda Guerra Mundial é mais comprovável que a Guerra de Troia, e que filmes de família rodados há algumas décadas são em princípio documentos mais fidedignos que uma epopeia velha de 27 séculos. No entanto, como vestígios de um período ou evento histórico, nenhum dos dois é neutro e, cada um a sua maneira, dá conta somente de uma parte ou de um determinado ângulo do momento que registra: “A realidade da sociedade arcaica grega nunca é diretamente acessível, ela só pode ser reconstruída a partir de uma série de conjecturas inspiradas em testemunhos de diversas naturezas” (BOUVIER, p. 57, 1999, tradução nossa). Assim, apesar de soar paradoxal, podemos pensar que, na medida em que há mais documentos sobre a Segunda Guerra Mundial e seus desdobramentos do que há sobre a Guerra de Troia, ao ser sua principal referência, o relato de Homero acaba sendo um documento mais definitivo em termos historiográficos que filmes como os de Dushenes que, pela multiplicidade exponencial de olhar(es), autoralidade(s), subjetividade(s) e individualidade(s) dão vazão a uma licença poética menos racionalizada e institucionalizada que obras consagradas como a *A Ilíada* e *A Odisseia*.

Não é sem importância para nossa reflexão o fato da oralidade da literatura grega (prática que perdurou mesmo depois da introdução do alfabeto entre o VIIIº e VIIº século a.C.) estar ligada à dramatização dos textos. A declamação de poesia fosse ela épica, lírica ou trágica, costumava ter destaque durante festivais religiosos. A reencenação de mitos diante do público presente a esses eventos era feita por declamadores profissionais, precursores dos atores. Este dado contradiz a crença que, naquele tempo, as pessoas não tinham mobilidade,

²⁷ Segundo Finley (1986), Xenófanes alegava que Homero e seu contemporâneo Hesíodo teriam atribuído aos deuses tudo o que havia de pior nos seres humanos: adultério, roubo, hipocrisia, etc.

²⁸ Em inglês, Finley (1986) utiliza a seguinte tradução de Platão: “[...] *but a proper society would bar all poetry ‘with the sole exception of hymns to the gods and encomia to the good’*” (p. 22), mais contundente que a tradução de J. Guinsburg (2006) para o português: “[...] mas saber outrossim que, em matéria de poesia, não se deve admitir na cidade senão os hinos em honra aos deuses e os elogios aos insígnies”, que não alude de forma direta ao ato de banir a poesia (p. 394).

trabalhando, vivendo e morrendo dentro do perímetro das suas tribos. Por conta de sua atividade profissional, eles eram nômades, ou artistas viajantes, prenúncio daquilo que reconheceríamos como saltimbancos séculos mais tarde (FINLEY, 1986). Havia, portanto, uma *mise en scène* da história que a vinculava à fabulação, confundindo irrevogavelmente a dimensão coletiva e individual, a narrativa objetiva e subjetiva de um evento. Seria, portanto, o cineasta amador uma espécie de bardo da modernidade? Um encenador da realidade? Estariam os cineastas amadores, quando hipoteticamente agrupados em um só coro de vozes com vários timbres e tonalidades, narrando uma única macrohistória que tem início ao final do século XIX? Pois, tal os gêmeos Castor e Pólux (já mortos quando começa a Guerra de Troia) morrem e revivem em dias alternados²⁹, Memória e História também operam na dimensão da eternidade, e são indissociáveis sem necessariamente coexistirem na mesma dimensão.

O artigo sobre os mecanismos da memória *Competition between engrams influences fear memory formation and recall* oferece um contraponto científico para a memória poética de Homero. Nele, um grupo de pesquisadores (RASHID et al., 2016) de instituições norte-americanas e canadenses³⁰ apresenta uma possível explicação a respeito do funcionamento da memória: ela seria representada por um conjunto de neurônios chamado engram que armazena uma única memória. Sinteticamente falando, os engrams operam em redes associativas, podendo existir sozinhos ou se sobrepondo uns aos outros. Quando isto ocorre, memórias diferentes passam a estar vinculadas. Partindo de acontecimentos ligados à sensação de medo, foi constatado que no caso de dois eventos próximos temporalmente, um mesmo engram incorporara as memórias dos dois eventos, formando uma só memória. No caso de dois eventos distantes temporalmente, dois engrams armazenam as memórias dos dois eventos separadamente. Portanto, o tempo é um fator crucial na constituição da memória. É dele que depende a fusão (ou não) de dois eventos. Em um processo competitivo, quando vinculada à outra, uma memória perdura mais que a memória de um engram solitário.

É possível fazer um paralelo e considerar um filme de família como um engram solitário e a produção amadora familiar como engrams sobrepostos, com mais chances de sobreviverem como memória. Portanto, seja poesia ou um agrupamento de células nervosas, a

²⁹ “Je vis aussi Léda, la femme de Tyndare, qui, de lui, mit au jour deux fils audacieux, le dompteur de chevaux, Castor, et le vainqueur au pugilat, Pollux : sous cette terre, Zeus les comble d’honneurs, car, leurs jours alternant, ils vivent aujourd’hui, mais pour mourir demain; c’est à l’égal des Immortels qu’on les honore” (HOMERO, 1972, p. 208).

³⁰ Programa em Neurociências e Saúde Mental, Hospital for Sick Children, Toronto; Departamento de Psicologia, Departamento de Fisiologia e Instituto de Ciências Médicas, Universidade de Toronto; Departamento de Psiquiatria e Ciências Comportamentais, Universidade de Stanford, Califórnia.

memória se delineia como um sistema de tipo associativo. E é um processo de construção estreitamente ligado ao tempo. A relação da memória com a história se dá de outra maneira: se, no caso dos engrams, dois eventos marcantes associados garantem a sua lembrança mais longa, e os dois eventos são usualmente espontâneos, no caso do filme de família, temos um evento espontâneo (um fato microhistórico) e um evento provocado, a realização do filme (no caso dos engrams, a sensação de medo, citado como um elemento propulsor da criação de memória, sugere interpretações no caso da produção do cineasta amador familiar. Estaria o medo subjacente aos momentos de felicidade que são registrados? Pois não é a família aquilo que todo ser humano mais teme perder e daí a necessidade de filmá-la?)

Assim, é o filme associado ao acontecimento a garantir a perenidade de uma memória que teve sua origem na microhistória e que poderá se tornar, por meio do filme, macrohistória. Em *La Jetée* (Chris Marker, 1962), o narrador evoca a memória também vinculando-a à dor, ou seu rastro: “Nada distingue as lembranças dos outros momentos. Somente mais tarde elas se fazem reconhecer, por sua cicatriz”. O que insere um evento na história, portanto, não é tanto sua comprobabilidade como sua perenidade, e esta se consolida de duas formas: através de processos narrativos poéticos, e por impulsos nervosos, curiosamente parecidos em seus modos constitutivos da memória.

Sobre os modos de leitura dos filmes familiares, não sendo originalmente cinema de espetáculo, de encenações grandiloquentes ou de suntuosos cenários que encham os olhos desde a primeira mirada, seus significados tendem a se aninhar em camadas de leitura mais subterrâneas. Em verdade, diferentemente do cinema industrial, onde, a fim de cativar o espectador, procura-se facilitar a compreensão da narrativa concentrando significados em uma primeira camada de leitura, no cinema amador familiar, é a existência de uma segunda camada de leitura que de fato agencia a narrativa. Talvez mais que qualquer outro gênero, o cinema familiar seja o lugar propício para a interpretação de imagens em movimento, mais até que o cinema dito de arte, onde a interpretação raramente consegue se desvencilhar inteiramente das ideias contidas no roteiro. Feito em princípio para círculos restritos, quando o cinema familiar extrapola a esfera privada, ele convida para múltiplas leituras, interpretações e reinterpretações como qualquer outro documento histórico.

No caso dos filmes de família de Duschenes, o gesto de registrar em si é de suma importância, pois não afere primazia a uma memória passada e sim a um devir. Talvez, intuitivamente, ele compreendesse que, para assegurar um futuro, era preciso criar um “novo passado”, construído no presente por meio de uma câmera e de uma mesa de montagem. Ou, nem tão intuitivamente assim, se lembrarmos do trecho de uma carta de Duschenes para seu

irmão Rolf: “Não sou um homem do passado, nunca fui, minhas memórias são mais um pretexto para compor histórias das minhas viagens pelo mundo” (DUSCHENES, H., 2003). Ele portanto não está tão interessado em revisitar o passado, revivê-lo ou “congelá-lo” nas películas, como abraçar um processo de constante (re)construção do qual o passado faz parte.

Ele e Maria, ambos de origem judaica, escaparam do nazismo – e provavelmente da morte – graças a uma viagem. Portanto, a vinda para o Brasil não é fortuita e não tem nenhuma relação com o turismo ou o lazer. Este fundamental deslocamento geográfico pauta outros deslocamentos, como o do olhar do professor-cineasta sobre o mundo e, por fim, irá endossar o deslocamento do olhar do espectador – ou leitor – sobre os filmes hoje. Eric de Kuyper (in ODIN, 1995) se refere a quem assiste a filmes de família não como espectadores, mas testemunhas, termo frequentemente utilizado no caso de quem presencia acontecimentos históricos. No caso, é uma alusão ao jogo de olhares que se instaura entre quem filma, quem é filmado e, posteriormente, quem assiste, e cuja dinâmica é o compartilhamento de uma experiência vivida, via de regra, uma experiência feliz.

No caso dos filmes de Duschenes, a felicidade de que somos testemunhas não é prosaica, tampouco um elemento da vida cotidiana a ser tomado como certo, ou um registro corriqueiro que ficará circunscrito aos arquivos mnemônicos da família. Ao interpretar os filmes, é preciso levar em conta a história social e política que engendra a sincronia que, como em uma sinistra montagem paralela, acompanha a sua realização: no momento em que ele começa a filmar no Brasil, milhões de homens, mulheres e crianças como ele, como Maria e Ronny (sua filha Silvia nasceria oito anos mais tarde) são assassinados em campos de extermínio na Europa. Este é o negativo das imagens e assim, filme após filme paira a sensação que ele não está filmando e montando no presente, mas no futuro do pretérito composto. Isto é, ele filma a vida que teria tido na Europa se esta, por causa da guerra, não lhe tivesse sido negada. Dessa maneira, desde seus primeiros filmes, a cada passeio pelas estradas empoeiradas do interior paulista, a cada expressão que ele filma do filho brasileiro e da mulher amada, Duschenes afirma a supremacia da vida no presente sobre o passado e garante o futuro, seu e de sua família. A Alemanha desfigurada, cenário de um tipo de intolerância sem precedentes e pátria doravante inacessível, cede lugar a um Brasil decerto menos sofisticado que as capitais europeias, porém luminoso e sereno.

2. 3. A descoberta do Brasil em 8mm

2.3.1. Revelação

Há duas revelações possíveis no caso de um filme: em primeiro lugar, a revelação da película, um processo fotoquímico que depende da aplicação da técnica adequada que nos permitirá discernir imagens que serão em seguida projetadas. Em seguida, a revelação daquilo que as imagens *fazem ver*, um processo que depende das próprias imagens e da percepção que temos delas. Jacques Rancière (2018) chama de “a janela do visível cinematográfico”, um quadro que exclui aquilo que em princípio não interessa ver. E, ao comentar a equivalência exata entre história e ausência de história, ele pergunta: “O poder revelador da imagem jamais registra nada além daquilo que já é apresentado pela divisão do visível e do invisível, do audível e do inaudível, do ser e do não ser?” (RANCIÈRE, 2018, p. 34).

Sabemos que muito mais é revelado nas frestas dessas fronteiras, e a própria ideia de fronteira pode ser questionada. Pensando no jogo entre o visível e o não visível que habitam uma imagem – portanto não há necessariamente uma oposição, pelo contrário – propomos neste ponto aprofundar a reflexão sobre a leitura dos filmes de família de Duschenes, aquilo que eles revelam ao espectador-leitor-testemunha. Já aludimos à existência de mais de uma camada de leitura: a primeira, aparentemente mais óbvia, é a revelação de um país muito diferente de sua Alemanha natal. Em sua biografia, Duschenes relata suas primeiras férias com Maria e o filho e, claro, a câmera:

As primeiras férias com criança: um mês de Campos do Jordão. Um mês de prisão, mesmo no Toriba Hotel com seu divertido staff do Windhuk (Ronny costumava se esconder atrás do bar, porque o bartender do Windhuk era um número, como um bom profissional deve ser). Era demais para mim e deixando mulher e filho para trás, comecei a viajar a primeira vez pelo Brasil: Ouro Preto, Mariana, Congonhas do Campo e logo mais longe, Bahia. Era uma revelação para mim. Aí sim é o meu Field. Os filmes saíram magníficos, em maravilhosas cores e movimento. Descobri um grande cineasta. E os outros também. Aí está tudo. O começo de mais uma vida, uma nova vida de um prazer a explodir. Também nunca tinha imaginado um Brasil de tanta cor e tanta exuberância de tudo. Naturalmente as projeções em casa com as devidas músicas genuínas atraíram cada vez mais gente (DUSCHENES, H., 2003).

Mais que uma revelação, a descoberta do Brasil através de uma câmera é uma explosão que engendra um extraordinário conjunto de filmes. Essa produção inicial dos anos 1940 conta com duas dúzias de filmes e tem início mais precisamente depois do nascimento

de seu filho Ronaldo, em novembro de 1943. Não foram encontradas latas com essas datas, a não ser um filme que não pôde ser assistido por estar muito deteriorado, *O dia de Ronny*, uma película de 1945, provavelmente sobre um dos primeiros passeios em família. O “dia de Ronny” (ou “dia do Ronny”) era uma ocasião em que a família fazia um passeio de trem para algum município do interior de São Paulo (DUSCHENES, R.; ITAÚ CULTURAL, 2016). Duschenes levava a câmera e eventualmente algum amigo da família.

Assim, ao final dessa década, os filmes sobre os passeios da família se multiplicam. Em *Passeios 1948 - 1949* (1949) – uma película que demanda restauro –, a família é vista descobrindo a baía de Guanabara a bordo de um navio. A embarcação é grande e luxuosa e vemos Ronny jogando uma partida de damas com um jovem companheiro de viagem e nadando na piscina. Maria também nada e toma sol, e em seguida são mostrados os acepipes e refeições servidos por garçons uniformizados. A família se diverte, mas Duschenes não se esquece de filmar detalhes do navio e da equipagem. Navios e trens o fascinaram e mereceram sua atenção em elaborados desenhos desde a infância e mais tarde, fotografias na adolescência, e estariam presentes em muitos filmes.

Embora a timidez de Maria seja visível, ele filma planos longos da mulher, radiante aos 26 anos, meio sem jeito diante da lente do marido que não era cineasta amador quando se casaram (Fig. 18). Em 1948, ela às vezes ainda parece estar se acostumando a interagir e compartilhar seus passeios com a onipresente câmera. Talvez até achasse que esse hábito, essa mania, um dia passasse. Fato raro, ele também se deixa filmar durante a viagem, mas não resiste, olha para a câmera e diz algo a Maria, provavelmente dirigindo a filmagem (Figs. 19 e 20).

Figura 18 – Maria em *Passeios 1948-1949* (1949)

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

Figuras 19 e 20 – Herbert em *Passeios 1948-1949* (1949)

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

O filme termina com a família desembarcando no Rio e passeando em terra firme. No caso desta película, Ronny não tem ainda o papel de protagonista que assumiria nos filmes seguintes. Em obras como *Passeios 1950 - Cayeras - St. Antonio - Santos - Bertioga* (1950) e também *S. Paulo - Guarujá - Barueri - 1949* (1950), filmes da safra 1940-1950, Duschenes costumava iniciar as películas com uma cartela com os dizeres “Herbert e Maria apresentam”. A narrativa começava com imagens do meio de transporte que levava a família passear. Podia ser um trem, um barco ou, como é o caso em *Bertioga - aug. 49* (1949), um ônibus. Ele filma estradas rurais, placas com os nomes das cidades, lavadeiras à beira de um rio, a fauna e a flora, caixas, praias ainda desertas e a luz intensa dos trópicos em planos que se detêm no céu, entregando-se a um olhar de desfrute. O ponto de vista nessas obras ainda é marcadamente eurocêntrico, e é nesse cenário redentor que ele filma atividades normalmente

desprezadas pela burguesia paulistana, como o tipicamente alemão *Waldspazierengang*, ou passeio no bosque, nas imediações de São Paulo.

Vestidos como europeus da Europa central, o grupo formado por Maria e alguns amigos (entre eles Jorge Kornbluh que viria a se casar com a neta de Monteiro Lobato) percorre estradas de terra, visita plantações de milho e casinhas de pau a pique trajando terno e gravata, vestido, lenço de seda e colar de pérolas. Somente o jovem Ronny às vezes troca as calças curtas e suspensórios por trajes de menino caipira ou roupa de banho para se lançar no mar do litoral brasileiro. Cada detalhe dos piqueniques na relva e do cardápio europeu é enfocado: não faltam planos fechados de maçãs, ameixas, ovos cozidos, nozes e sanduíches. Em um determinado momento, planos de Ronny com uma garrafa de Guaraná lembra o espectador – ou testemunha – que os personagens estão na Cantareira, e não na Floresta Negra

Figura 21 – Jorge Kornbluh e Ronny (1950)

Fonte: AMM-CCSP

ou em algum outro bosque europeu.

Diante dessas sequências, como não pensar mais uma vez em *Reminiscências de uma viagem à Lituânia*, quando Mekas passeia com amigos por um bosque em Catskills, nos arredores de Nova Iorque, lá pelo ano de 1957 ou 1958? Sobre as imagens em preto e branco iniciais do filme, a voz *over* de Mekas diz o quanto era

bom simplesmente caminhar, sem pensar nos dez anos anteriores, na guerra, na fome, no Brooklyn, onde ele agora vivia desde sua chegada da Europa em 1949. Na primeira camada de leitura, apenas pessoas passeando, amigos matando o tempo no cenário montanhês. Na segunda, o primeiro alívio da dor com a qual o cineasta convivia desde sua saída da Lituânia em 1944, do tempo passado em um campo de trabalhos forçados em Hamburgo, no bairro de Elmshorn, passando após o fim da guerra por vários campos de concentração onde se tornaria uma “pessoa deslocada” no papel e psicologicamente, até conseguir se refugiar nos Estados Unidos: “Pela primeira vez, eu não me senti sozinho na América. Senti que havia o chão, a terra, e folhas, e árvores, e as pessoas e como se eu estivesse aos poucos me tornando parte disso. Foi um momento em que eu esqueci meu verdadeiro lar. Este foi o começo do meu novo lar”, e sobre a imagem de uma corda amarrada a um galho que evoca uma forca com o

laço cortado, ele conclui: “Ei, eu escapei das cordas do tempo, mais uma vez” (MEKAS, 1972, tradução nossa). Nos dois filmes, testemunhamos um tipo de epifania gerada por um novo tempo que, com sua suave banalidade, contrasta a brutalidade daquele que o precedeu.

Essa camada de leitura diz respeito ao discurso ao qual já fizemos referência e que subjaz à tranquilidade representada nas imagens de Duschenes. Com o passar dos anos, qualquer vestígio de superficialidade que o registro de momentos felizes pudesse sugerir dá definitivamente lugar à dimensão histórica da vida aparentemente prosaica de seus personagens visto que, enquanto o Terceiro Reich e suas conquistas bélicas deixaram de existir, a conquista de Duschenes – o direito a uma vida feliz em família, ou simplesmente o direito à vida –, triunfa até hoje em seus filmes. Isto porque ele não documentou apenas seu dia a dia ou a vida em família, mas o fato de estar vivo e ter logrado criar uma família, garantindo sua descendência.

Brakhage afirma que o cineasta amador procura primordialmente segurar o tempo na tentativa de derrotar a morte: “O ato inteiro de fazer filmes pode, portanto, ser considerado como uma *exteriorização* do processo de *memória*” (BRAKHAGE, p. 5, 2014, itálicos do autor, tradução nossa). Este raciocínio talvez se aplique melhor ao caso de cineastas amadores cuja linha de vida seja contínua e sem contratempos (a palavra “contratempo” adquire aqui uma dualidade curiosa, de algo que está contra o tempo). No caso de cineastas como Duschenes, cuja vida por pouco não lhe foi tirada, o ato de filmar parece estar mais voltado para a vida que à morte, mais a um tempo que vem que a um tempo ido, criando assim a noção de memória do futuro. Pois só pode haver exteriorização de uma memória se ela já existe, ou vem existindo à medida em que é filmada, o que pressupõe uma continuidade. No caso de Duschenes (e no de Mekas também), houve uma ruptura, e ele filma uma vida que recomeça praticamente da estaca zero.

Cotejamos agora Forgács e o uso que faz de filmes de arquivo com os filmes de família de Duschenes. Nos dois casos, os filmes trazem em seu bojo uma dimensão de deslocamento temporal e espacial causado pelo advento brutal de uma guerra que dizima famílias, sonhos, sociedades inteiras. Por esse motivo, paira uma sombra tanto sobre a tranquilidade dos personagens de Forgács como sobre os de Duschenes. De um ponto de vista presente – o único que podemos ter ao analisarmos os filmes hoje e que conta com o recuo dos anos –, os personagens de ambos parecem, em certos momentos, ter consciência de que exercem o direito à felicidade nas brechas da tragédia: alguns antes de seu advento, como a Miss Universo 1929, Lisl Goldarbeiter, de Forgács; outros durante e depois, como, os donos dos cachorros dachhund Dusi e Jenő na Hungria e, no Brasil, os Duschenes. Mas, esta talvez

seja uma leitura de quem, justamente por conta do recuo temporal, possui a distância necessária para fazê-la. Da perspectiva de um leitor contemporâneo, como não enxergar uma relação entre a família Bartos, da série *Hungria particular*³¹ (*The Bartos Family - Private Hungary*, 1988) de Forgács e a família Duschenes, aparentemente alheias aos acontecimentos do mundo? Trata-se, no entanto, de uma tranquilidade de contornos urgentes na medida em que não é recebida gratuitamente, e tampouco está totalmente assegurada. Esta é a dimensão dramática da narrativa que subjaz às imagens dos filmes de Forgács e Duschenes.

Existe, no entanto, uma diferença fundamental entre os dois realizadores: Forgács trabalha com *found footage*, ou seja, um material que não gerou. Ele se apodera de filmes que terceiros fizeram com o intuito de registrar os momentos em família. Portanto, Forgács não está presente quando as filmagens acontecem. Somente décadas mais tarde, por meio da montagem na qual articula efeitos visuais, trilha musical e um comentário narrativo poético, ele constrói um discurso que coloca os personagens em relação com o mundo histórico em que viveram de um ponto de vista presente. Se Duschenes enuncia desde o instante em que empunha a câmera, Forgács é um enunciador remoto da situação de filmagem, sendo essencialmente um enunciador-montador.

Assim como Mekas, Duschenes detém os meios de produção, cria a circunstância da tomada, controla a situação de filmagem e, por mais que apareça pouco nos filmes (ao contrário de Mekas), ele não se omite. Mesmo não sendo um personagem visível como Mekas, ele é, desde o extracampo, parte integrante da situação que filma. Forgács enuncia por um viés de denúncia poética, apontando para vidas e fatos que, na maior parte, se desenrolaram antes dele nascer, ao passo que Duschenes tem uma relação pessoal e direta com aquilo que o espectador vê: ao filmar e montar a vida que ele por pouco não perdeu, reverte a sentença de morte que um dia se abateu sobre ele. Assim, inversamente ao toureiro Manolete que morre para sempre em *A corrida de touros* (*La Course de taureaux*, Pierre Braunberger, 1949), Duschenes e sua família podem viver todas as tardes na tela, no que André Bazin chama de uma eternidade material (BAZIN, in XAVIER, 2003).

Menos conhecidos que os filmes de Forgács, os filmes amadores de David Glick, fazem um interessante contraponto aos de Duschenes, em especial os filmes de família da década de 1940. Realizados entre 1936 e 1939, ou seja, antes do início da Segunda Guerra Mundial enquanto os de Duschenes são feitos durante e depois, ambas as coleções podem ser

³¹ Private Hungary series. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <http://www.forgacspeter.hu/prev_version/eng/main/films/privatehungary/privatehungary.html>. Acesso em: 23 dez. 2018.

observadas através do prisma da viagem e da mudança de vida provocadas pela Shoah. Bem menor que a coleção Herbert Dushenes, a coleção David Glick é constituída por quatro rolos de filme 16mm de cerca de 400 pés cada (aproximadamente onze minutos de duração), positivo (*reversal film*) em cores e também preto e branco. Doados em 2004 ao United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), em Washington, D. C. por Allen S. Hepner, sobrinho-neto de Glick, os filmes integram hoje o Steven Spielberg Film and Video Archive, um arquivo de mais de 1.000 horas de filmes amadores que documentam o nazismo, as deportações, os campos de concentração, os julgamentos de Nuremberg e demais assuntos relativos ao holocausto judeu. Os filmes documentam várias viagens de Glick. No caso, as que nos interessam são as viagens que ele fez em 1939 à América Latina, a pedido do Jewish Joint Distribution Committee (JDC), uma entidade que vinha atuando desde meados da década de 1930 no resgate de judeus alemães e austríacos. É preciso explicar a origem da viagem que proporcionou as filmagens.

Segundo consta nos arquivos do USHMM (2017), em 1936, o JDC pede a Glick, advogado judeu de Pittsburgh, para ir à Alemanha. Ele deveria intermediar o diálogo entre oficiais nazistas e as organizações judaicas locais, como o Conselho Representativo da Comunidade Judaica no Terceiro Reich (*Reichsvertretung der Juden in Deutschland*). Sua missão era tirar o maior número possível de judeus da Alemanha por vias legais. O destino dessas pessoas seria a Palestina, mas também países latino-americanos, como Colômbia, Brasil e Argentina. Em Berlim, agindo sem nenhuma proteção oficial ou garantia pessoal, Glick consegue um encontro no quartel general da Gestapo com Heinrich Himmler, chefe da polícia alemã, e alguns outros membros do alto escalão nazista. Surpreendentemente, ele obtém os documentos necessários para circular e prosseguir com seus planos. A partir deste momento, entre abril de 1936 e junho de 1938, Glick sai à procura de comunidades judaicas. Testemunha pogroms e todo tipo de perseguições. Estima-se que durante os dois anos em que Glick atuou, já com a assistência dos governos americanos e inglês, 90.000 judeus tenham deixado a Alemanha e a Áustria.

Em 1939, sempre a pedido do JDC, Glick visita a os refugiados alemães e austríacos que se instalaram na América Latina. Seu objetivo era constatar as condições de vida e adaptação. Para tanto, ele vai de país em país com uma câmera 16mm e faz um relatório filmico da situação dos emigrados judeus. Ele filma o dia a dia dessas pessoas em suas pátrias de adoção. Imagens de paisagens, como as praias e calçadões do Rio de Janeiro (Filme nº 2703 *David Glick's JDC mission to South America in the late 1930s*), ou ainda, cidades pequenas provavelmente localizadas na Colômbia ou no Peru. Feita esta constatação,

começam a surgir as aproximações entre os dois acervos que os diferenciam de materiais de viagem de natureza turística. Em primeiro lugar, não foram gerados por turistas. O que está na base da existência dos filmes não é uma viagem de lazer, mas a fuga em busca da sobrevivência. Em seguida, há o contraste entre os personagens centrais e a população local. Eles são europeus de pele muito clara e roupas formais, no estilo do “velho mundo”. Em um dos filmes de Glick é possível notar um rapaz trajando *Lederhosen* (Fig. 23), as típicas calças curtas bávaras, enquanto cruza lepidamente a praça de alguma aldeia andina (muito provavelmente na Venezuela), onde as malas e baús de viagem dos novos emigrantes europeus foram recentemente descarregados. Esse contraste não é menos gritante que os já mencionados passeios de Herbert, Maria, Ronny e amigos por estradas rurais brasileiras, quentes e empoeiradas, vestidos com elegantes e bem cortados ternos e vestidos.

Figuras 22 e 23 – Filme nº 2702 - David Glick (ca. 1939)

Fonte: USHMM

Outro contraste chama a atenção nas duas coleções, desta vez entre o que foi deixado para trás – e que nem por isso deixou de existir – e a nova vida que principia a milhares de quilômetros de tudo que essas pessoas conheciam até então. Elas são obrigadas a aprender uma nova língua, a se adaptar aos alimentos e ao clima locais, e sobretudo a um modelo cultural, tecnológico e econômico mais próximo ao século XIX, com trens antigos, mercados a céu aberto, charretes e burros compartilhando as estradas com os raros automóveis. Ainda são turvas as linhas fronteiriças de tempo e espaço: os personagens que vemos nos filmes de ambas as coleções não pertencem mais à Europa, mas tampouco foram assimilados pelo cenário em que se encontram. Assim, Europa e América Latina engendram dois tempos sobrepostos em que esses personagens existem.

Figuras 24 e 25 – Filme nº 2702 - David Glick (ca. 1939)

Fonte: USHMM

O traço de união entre os filmes de Duschenes e Glick é o fato de serem filmes de guerra onde não há cenas de guerra. Não vemos casas destruídas, bombardeios, execuções, armas, uniformes militares ou tanques. A guerra se faz presente através de seu negativo, o *dépaysement* causado pela expatriação forçada. Os sorrisos são sinceros, pois todos sabem qual era a alternativa ao exílio. Alegria, alívio e também certa melancolia podem ser detectados nos olhares e na expressão corporal ainda rígida, à maneira europeia.

O drama às avessas se insinua nas entrelinhas, ou entre fotogramas, entre uma paisagem de mar e outra de montanha onde nada parece acontecer, ou muito pouco. Eis o equívoco. Nos filmes de Glick, *tudo* está a ponto de acontecer: a grande máquina de destruição industrial de populações civis está sendo colocada em marcha, e os filmes colocam em evidência o paralelismo entre a derrocada na Europa e a reconstrução que tem início em outra parte do mundo. Nos de Duschenes, a destruição já devasta um continente inteiro enquanto o seu processo de reconstrução pessoal se desenvolve e se afirma, longe da hecatombe. Neste ponto, os personagens despem-se de sua insignificância e, revelando-se para além da banalidade de seus afazeres, são alçados a um panteão histórico. E este, perene, será seu verdadeiro tempo e espaço, sua nova memória.

2.3.2. O personagem Ronny

O nascimento de Ronaldo em 1943 simboliza o renascimento da família Duschenes em um novo continente. Entre 1946 e 1947, Herbert escreve um diário epistolar, *Ronnys Tagebuch*³², a fim de apresentar o filho à família por meio da descrição minuciosa das suas

³² Documento textual: caixa Duschenes - Pessoal 2 (AMM-CCSP).

atividades. Com três partes datilografadas (duas em 1946 e uma em 1947), cada parágrafo corresponde a um dia da vida do menino. Esta é a primeira entrada do diário:

O diário do Ronny começou com uma carta para meus pais, também avós de Ronny, e para meus irmãos Rolf, Lutz e Heinz Mario, também tios de Ronny. A ideia básica era permitir aos adultos se inteirarem do primeiro representante da nova geração nascido no novo continente americano e – já que infelizmente não conheciam Ronny pessoalmente – oferecer um retrato exato do novo membro da família. Completando o conjunto, há também fotografias e desenhos (que guardei separadamente), que serão igualmente enviados a todos os avós e tios (DUSCHENES, H., 1946, tradução nossa).

No entanto, por mais afetuoso, detalhista e ilustrado o relato que Duschenes faz do filho para a família, o verdadeiro retrato do menino, apelidado Ronny, nasce dos filmes que o pai faz dele. Sobre seu berço debruçaram-se a mãe, o pai e a câmera. Em alguns momentos, talvez seja possível considerar o pai e a câmera como uma só entidade. Maria nunca deixou de demonstrar certo acanhamento perante a lente do marido e assim, o menino se torna o principal personagem dos filmes de família, assumindo o protagonismo com naturalidade, relacionando-se intuitivamente com a câmera: sabe quando ignorá-la, compondo com o pai cinegrafista belíssimas tomadas de um menino sonhador olhando a paisagem que desfila pela janela de um trem.

Mas, também não se acanha em romper com a quarta parede e encarar a lente com o *aplomb* de um ator experiente. Vale lembrar que ainda estamos longe do tempo em que crianças viriam a formatar sorrisos e poses em para plataformas e aplicativos de redes sociais. O menino é filmado como um pequeno herói de aventuras infantis, viajando com sua mala, brincando, fazendo fogo, dançando com a babá, molhando os pés em um riacho, nadando no mar, correndo na praia e comemorando seu aniversário. Nesse ponto, já ficou em segundo plano a intenção de apresentar o filho à família residente no exterior. Ultrapassada qualquer teleologia familiar, o personagem Ronny adquire autonomia e, junto com pai, engendra suas próprias histórias, fazendo com que os filmes pudessem quase considerados como uma obra seriada sobre um menino brasileiro.

Figura 26 – Duschenes e Ronny (ca. 1951)

Fonte: Acervo família Duschenes

Em certas ocasiões, Ronny se exhibe deliberadamente para a câmera fazendo estripulias próprias de qualquer menino. Mas, quando a espontaneidade leva a melhor, ele oferece de forma comovente para a lente do pai-cineasta a plenitude solar de uma infância feliz. Apenas uma vez, no filme *Montreal* (1953/1954/1955), Ronny já adolescente irá se cansar do onipresente aparato cinematográfico que o acompanha desde o nascimento e será possível ler seus lábios soltando um

irritado “*Come on!*” enquanto encara a câmera que, imperturbável e imperturbada continua a filmá-lo. Poucas vezes a figura de Duschenes e a câmera estão tão amalgamadas e expostas ao espectador-leitor como nesse instante. A unidade pai-câmera é revelada por um filho que fala para a lente exatamente como se falasse com o pai sem nenhum tipo de intermediação, ou distinção entre uma e outro.

É possível fazer uma leitura documentarizante da vida do garoto e sua família: o Ronny que temos diante dos olhos é de fato o menino Ronaldo Duschenes, ou Ronny, um personagem construído pelo cineasta Herbert Duschenes? Seria o Ronny dos filmes um espelhamento do menino que Duschenes foi um dia? Os limites entre pai e cineasta tornam-se tão indistintos quanto os limites entre filho e personagem, entre a realidade e a ficção. Ao documentar a existência da família, Duschenes faz asserções sobre ela. É a partir desse gesto que ele faz a transição do pai que filma o filho para o cineasta enunciator. Essa “marca” do narrador é assim descrita por Benjamin, que ressalta o caráter não oficial, não erudito da narrativa, sua origem, por assim dizer, doméstica e familiar:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 2014a, p. 221).

Duschenes elabora a narrativa dos filmes de maneira a mostrar Ronny como um personagem independente e autossuficiente, e se por vezes a mãe ou os avós aparecem em quadro, é na condição de coadjuvantes. A montagem infere que esses personagens secundários não têm grande impacto sobre as evoluções do menino: o ponto de vista é dele, pois assim o pai-realizador determina. Um dos exemplos dessa autonomia do personagem pode ser vista no filme *Silvia - 1952-1953* (1953), sobre o nascimento de sua irmã, Silvia. Nessa película primorosamente filmada e montada (infelizmente é uma das mais deterioradas da coleção), Ronny chega à maternidade Pro Matre Paulista para conhecer a recém-nascida. Depois de quatro planos introdutórios que localizam a ação no tempo e no espaço (dois planos do céu, indicando que é dia e dois planos da fachada da maternidade), um corte introduz um quinto plano de Ronny se afastando de um carro, como se tivesse acabado de sair dele. Não há motorista e a encenação faz parecer que Ronny veio sozinho visitar a irmã. Corta para um sexto plano de Ronny entrando na maternidade e mais um sétimo plano dele subindo as escadas da entrada principal, carregando o que deve ser uma caixa de bombons. Corta para Ronny em frente à porta do quarto da mãe, e em seguida para Maria dentro do quarto, terminado uma refeição. Na tomada seguinte, Ronny já está ao lado do leito da mãe. Há uma montagem de planos de buquês de flores e de amigos que visitam Maria. Corta para três tomadas seguidas de Ronny fotografando.

Esse *raccord*, ou corte em continuidade, pode dar a entender que as imagens que acabamos de ver de Maria, das flores e dos amigos foram feitas por Ronny. Essa ambiguidade chama a atenção: seria Ronny o avatar do pai ou seu prolongamento no filme? Afinal, se a narrativa fabulada sugere que o menino poderia ter ido ao hospital de carro sozinho, ao assumir o controle da câmera fotográfica, ele de certa forma se torna Duschenes no filme. Nas tomadas seguintes, Silvia chega para a mamada e o filme então se encaminha para uma narrativa familiar mais tradicional, com o bebê já em casa tomando banho e o primeiro ano de vida se desenrolando dentro daquilo que é esperado de um filme familiar: Silvia no colo de várias pessoas da família, sentada, em um jantar (provavelmente o primeiro Natal do bebê), dando seus primeiros passos, e assim por diante.

Mas, como vemos em outro filme, *Ronny 1949-1950*, as diferenças entre a Alemanha e o Brasil não são apenas climáticas ou topográficas. Dentre os filmes que têm Ronny como personagem central, este é um dos mais completos e expressivos do período, e convida para uma análise que penetra em uma camada de leitura acerca das relações entre Duschenes e os personagens de seu país de adoção. A montagem faz um compreensivo panorama da vida do menino de seis anos, mostrando-o em um mosaico de situações, finalmente construído: as

sequências são filmadas e montadas com um grande cuidado, combinando com precisão planos abertos, médios e fechados à maneira analítica, propiciando ao espectador uma melhor compreensão da narrativa (VITELLA, 2009). Há também algumas sequências notáveis: a primeira delas é a abertura do filme com Ronny escrevendo seu nome em uma lousa, dispositivo engenhoso, pois temos assim ao mesmo tempo um letreiro inicial com o título do filme, o nome do personagem e a apresentação figurativa deste personagem.

Figuras 27 e 28 – *Ronny - 1949-1950* (1950)

Fonte: AMM-CCSP

Em seguida, o menino é mostrado brincando em um prédio em obras (provavelmente um projeto relacionado ao trabalho do pai). Corta para um parque de diversões, onde Maria é vista de relance (ela aqui já perdeu o protagonismo) enquanto o filho anda na roda-gigante e outros brinquedos, e se diverte na grama com outro menino da sua idade, aparentemente encontrado no lugar. Corte após corte, Ronny é dono da ação, decidindo o que fará e para onde irá em seguida. Da interação com o menino desconhecido corta para uma das mais notáveis sequências do filme: uma rápida panorâmica conduz o olhar do espectador para Ronny brincando com uma menina negra. Ele está de pijamas e pantufas, e deduzimos que o cenário seja a casa da família Duschenes (Fig. 29). Nos primeiros planos da cena vemos Ronny e a menina sentados no chão esfregando duas pedras uma contra a outra, no que parece ser uma tentativa de fazer fogo. Um olhar brasileiro pressupõe que a menina seja filha da empregada da família. Mas, se o espectador acredita que está diante da abordagem usual desse cruzamento das fronteiras sócio-raciais que às vezes ocorre no território do filme amador brasileiro, ele se engana.

Dos 16 planos dessa sequência inicial das crianças, quatro deles enquadram ambos, cinco enquadram Ronny e sete enquadram a menina. Esta proporção já merece nossa atenção, pois ela inverte as prioridades usuais. Outro dado é o fato das crianças serem mostradas sem

indícios flagrantes de hierarquia social ou racial. Não há distinção de trajes e ambos estão sentados na mesma altura e no mesmo plano, lado a lado, e exercem a mesma atividade. Há porém um detalhe, o fato da filmagem não estar ocorrendo na sala de estar da casa ou outra parte de convivência social da família. Tampouco acontece no jardim, a céu aberto. Como é arriscado deduzir onde foi feita, nos atemos ao comentário de onde não foi feita.

O que a câmera e a montagem procuram mostrar são duas crianças brincando. Contudo, a questão social vinculada à racial não é completamente obliterada pela intenção de Duschenes, não tanto por conta do olhar dele, mas do da menina. Ronny está muito mais à vontade que a companheira de jogos: ele demonstra segurança, pois está acostumado ao tipo de atenção que recebe, e também porque conhece a situação de filmagem. Além disso, quem detém o poder que a câmera confere é seu pai. Já desde os primeiros planos, a postura da menina é oposta: visivelmente, não está acostumada ao lugar de protagonista, e isto em muito deve ultrapassar a situação de filmagem que, além de tudo, não lhe é familiar.

Ela por vezes olha para a lente com desconfiança e não é irrelevante o fato de menina estar vendo um homem branco e estrangeiro apontá-la em sua direção. No olhar da menina há o que um europeu há menos de uma década no Brasil poderia interpretar como timidez, mas que o olhar de um espectador brasileiro sabe conter mais que isso: um extenso histórico e uma vivência atávica de preconceito e opressão. No documentário *Babás* (2010), Consuelo Lins comenta o olhar melancólico de uma babá em uma foto de 1860, a quem provavelmente tiraram o filho para que ela amamentasse o rebento dos patrões. No filme de Duschenes, a situação não é a mesma: aos poucos, a brincadeira leva a melhor, a menina se desarma diante da câmera e seu olhar se ilumina.

Figuras 29 a 31 – *Ronny* - 1949-1950 (1950)

Fonte: AMM-CCSP

Mas as sequências não terminam aqui: corta para uma cena de dança, com Ronny embalado nos braços de uma jovem babá. É pouco provável que essa cena tivesse ocorrido sem a encenação de Duschenes. Porém, o fato da encenação incluir a empregada de forma central na ação é algo incomum em filmes de família feitos no Brasil, como também aponta o documentário de Lins e, mais recentemente, *No intenso agora* (2017) de João Moreira Salles. Na condição de narrador, ele comenta a película amadora de uma família carioca onde a empregada à margem da imagem, à margem da família para quem trabalha e à margem da sociedade vai sendo excluída da ação até praticamente desaparecer do quadro.

Em *Ronny, 1949-1950*, a babá participa da ação não necessariamente na condição de empregada doméstica, mas de um jeito que poderia ter acontecido entre Ronny e qualquer parente ou amigo da família. Lins conta que não foi capaz de atribuir essa centralidade à babá de seu filho quando a filmou, e isto às portas do século XXI:

Filmei muito meu filho desde que ele nasceu. Mas muito pouco quem esteve ao lado dele ao longo desses anos. Uma primeira vez em 1998, durante as férias. E ainda neste mesmo ano, quase fora de quadro, acolhendo Joaquim quando ele hesita. Joaquim se diverte ensaiando os primeiros passos de uma dança que talvez eu não ensinasse (LINS, 2010).

No artigo “Do cinema ao arquivo: traçando o percurso migratório dos filmes de família” Blank apresenta o filme de Lins:

O documentário *Babás* propõe uma reflexão sobre o papel das babás no cotidiano das famílias brasileiras. Misturando elementos autobiográficos, documentos históricos, entrevistas e imagens oriundas de diferentes arquivos, Consuelo Lins monta uma complexa rede de relações onde afeto, dor, individualidades e estereótipos se entrelaçam numa espécie de colcha de retalhos. *Babás* se inscreve na tradição dos documentários ensaísticos, onde há mais espaço para a busca, para dúvidas e questionamentos do que para respostas concretas. O filme não apresenta ao espectador uma tese sociológica sobre o lugar ocupado pelas babás na sociedade brasileira, mas conectando passado e presente, subjetividade e alteridade, Consuelo Lins cria uma imagem ao mesmo tempo singular e plural das babás que atravessaram sua própria vida e possivelmente a nossa (BLANK, 2012, pp. 8-9).

A montagem de Lins – que justapõe imagens de seu filho e da menina do material de arquivo –, representada pelos dois fotogramas que vemos abaixo, já foi amplamente comentada. Se a retomamos, é com a finalidade de articulá-la à montagem de Duschenes. Vemos, na figura 32, Joaquim, filho de Lins, dançando ao centro do quadro e três empregadas domésticas: uma ao fundo, à direita do quadro, ocupada com alguma tarefa, uma em primeiro

plano, também do lado direito do quadro, mas praticamente de costas, e uma terceira, cuja cabeça apenas desponta no canto superior esquerdo do quadro. O fotograma seguinte é de um filme de família brasileiro dos anos 1920³³, onde uma menina de cerca de dois dança observada pela babá – personagem tão periférica quanto às babás de Lins –, em parte cortada do quadro (Fig. 33):

Figuras 32 e 33 – *Babás* (2010)

Fonte: Vimeo³⁴

Sobre a dança em si, ela é o vetor de um cruzamento cultural que ocorre acobertado por uma situação de inocente divertimento:

Joaquim e Marieta, colocados assim lado a lado, se transformam no filme de Consuelo Lins em imagens gêmeas. A presença das babás das crianças, evidenciada como uma raridade pelo *off* que segue as imagens, é apenas a semelhança mais visível que une esses dois planos. Na imagem contemporânea de Consuelo vemos seu filho aprendendo a dançar a dança da bundinha, dança de caráter popular que é depois assimilada e reproduzida nas festas de classe média, dança que, como afirma Consuelo, “provavelmente não ensinaria a Joaquim”. Marieta, por sua vez, aprende quase setenta anos antes, a dançar o *Charleston*. Originalmente dançada pelos negros do Sul dos Estados Unidos a dança acabou caindo no gosto de uma elite branca e moderninha, que se sacudia em clubes como o *Cotton Club* ao som de uma orquestra composta de músicos negros. Se Julio de Mattos pudesse falar sobre as suas imagens, talvez dissesse que a filha aprendia uma dança que ele “provavelmente não ensinaria” (BLANK, 2012, pp. 11-12).

Portanto, o gesto de Duschenes de incluir a babá da maneira que fez não é pouco: ele faz uma abordagem que rompe com a imagem arquetípica das babás (BLANK, 2012). É claro que sempre existiu, em graus variados, intimidade no relacionamento entre empregados

³³ Trata-se da família Mattos, de Piracicaba. A menina que vemos é Marieta, filmada pelo pai, o médico Júlio de Mattos (BLANK, 2012).

³⁴ LINS, C. *Babás*. In: VIMEO. Disponível em: <<https://vimeo.com/150866784>>. Acesso em 22 jun. 2018.

domésticos, patrões e os filhos dos patrões na história do Brasil e a miscigenação racial brasileira é uma das mais eloquentes provas disto. Mas esta interação não costumava chegar aos registros fotográficos que, como atestam as fotografias *mises en film* por Lins, ao vestir as amas à maneira europeia na hora da pose, formalizavam as relações, pasteurizando-as e “institucionalizando” as mulheres fotografadas de uma forma que não necessariamente correspondia à realidade diária. Ou ainda, em alguns casos, quando permitiam a paramentação africana, talvez não fosse tanto com o intuito de demonstrar respeito pela cultura de origem da babá (que podia ser uma ama de leite ou ama seca), mas, pelo contrário, ressaltar a diferença e registrar a distância e hierarquia social a ser preservada. Ademais, se por descuido ocorresse algum registro mais íntimo da relação entre empregada doméstica e o filho do patrão, este dificilmente teria sido feito pelo próprio patrão.

A sequência de 19 planos da dança entre Ronny e sua babá abre com uma panorâmica que começa na cadela da família (provavelmente a cadela Bolinha, cuja chegada na casa dos Duschenes é apresentada no filme *1948 - Os cachorros - Bichos - Jaraguá - 1950* (1950), agitada com o pandemônio armado por Duschenes, e sobe para um plano médio da babá com Ronny no colo, dançando animadamente (Fig. 34). Fora o primeiro plano, há mais seis primeiros e primeiríssimos planos na sequência. Nota-se além da centralidade dada à babá, a intimidade com o menino, a proximidade física de ambos (em alguns fotogramas as cabeças praticamente se fundem (Fig. 37), com a aprovação do pai que faz a *mise en scène*. Há um detalhe: Ronny não podia dançar essa dança com a mãe, pois Maria teve poliomielite quando o menino nasceu. Ele dançaria com a mãe anos mais tarde, na condição de participante de suas aulas e das danças corais que ela coreografava.

Os primeiríssimos planos tendem a focar mais o rosto da babá que de Ronny e ela sorri, à vontade. No filme de Lins, há um plano de uma foto onde uma das babás também sorri com a criança no colo, o que lembra os primeiríssimos planos de Duschenes, um paralelo que adquire relevância se considerarmos que entre os dois filmes há 48 anos a separar as convenções sobre as relações entre patrões e empregadas domésticas: na foto de Lins, a centralidade continua sob o domínio do menino e à babá não é dado assumir o controle da situação (Fig. 40). Sua presença na imagem não se justifica tanto por uma questão afetiva quanto como acessório para carregar a criança. Já Ronny e sua babá são mostrados em condição de paridade (é notável a proximidade, harmonia e convergência de olhares dos dois na figura 38). Em alguns planos, o menino chega a perder momentaneamente o centro do quadro, e a ação, mesmo se provocada por Duschenes, é comandada pelas improvisações da babá.

Figuras 34 a 39 – Ronny - 1949-1950 (1950)

Fonte: AMM-CCSP

Figura 40 – *Babás* (2010)

Fonte: Vimeo

No oitavo plano, o grupo aumenta com a entrada de uma segunda empregada doméstica e, neste ponto, tensões surgem no que parecia ser uma ocasião de divertimento sem sombras. Ronny agora está no chão e dança com as três: a babá, a menina das imagens anteriores e a segunda empregada (Fig. 41). Supomos que a menina seja filha desta segunda mulher mais velha. Corta para os dois planos seguintes, primeiros planos das mulheres conduzindo a roda de dança. E corta de volta para o grupo, desta vez em plano mais fechado. É neste momento que a menina, provavelmente agastada com a duração da filmagem e a situação desconhecida, começa a chorar e tenta se desvencilhar da roda.

Figura 41 - *Ronny - 1949-1950* (1950)

Fonte: AMM-CCSP

Corta para uma plano rápido da mãe, meio sem graça com a reação da menina. Ela olha furtivamente para o lado, provavelmente para a filha fora de quadro, mas não vai acodí-la. Ela volta o olhar acabrunhado para a câmera, um meio-sorriso nos lábios tensionados, e conjecturamos se ela não foi consolar a filha porque não quis ou porque não teve coragem de abandonar a encenação do patrão. Depois de mais um plano curto das duas empregadas, corta para um primeiro plano da menina, escondendo o rosto e chorando em um canto. Corta para um segundo plano dela, mais longo. Ainda nesse plano, ela se apruma e, visivelmente magoada, tenta ir embora, não sem antes lançar um impressionante olhar em direção à câmera (Fig. 46). Este olhar é o nervo exposto da cena e da situação. Ele sintetiza o que está em jogo na filmagem mas também aquilo que a transcende: as relações sociais entre patrões e empregados no Brasil. Antes da menina conseguir sair de quadro, a empregada mais jovem a agarra para reconduzi-la à brincadeira, mas a reação dela agora é violenta e quase ouvimos o seu choro de revolta. E aqui, temos uma extraordinária demonstração da habilidade narrativa de Duschenes.

Figuras 42 a 47 – *Ronny* - 1949-1950 (1950)

Fonte: AMM-CCSP

Quando a situação parece fadada a um desfecho catastrófico que expõe tensões que em muito ultrapassam a situação de filmagem, ele evita a colisão contra o muro intransponível das diferenças sociais brasileiras trazendo a narrativa de volta para a dimensão de uma história infantil clássica, que pode até prescindir de um final feliz mas não da graça. Depois do desafoço da menina, ele corta para a mãe dela, olhando para baixo: ela não chama mais a filha para brincar – pois esta foi embora –, mas a companhia que lhe resta: a cadela Bolinha. Depois de alguns segundos de suspense, novo corte para a mãe agora em primeiríssimo plano dançando com o animal, que também acaba se desvencilhando do colo da mulher e foge. Em alguns poucos fotogramas, é possível notar o olhar dela em direção à câmera, como se procurasse a aprovação não do cinegrafista, mas do patrão (Fig. 50). Diferentemente da sua colega mais jovem (a babá), que se entregou ao jogo de cena, a mãe da menina jamais se esqueceu de que assim que a filmagem terminasse, cada um retomaria sua posição na estrutura social estabelecida. Se alguns padrões eram melhores que outros, seu olhar nos diz que ainda assim, são padrões, com todas as implicações do termo, e cujo rigor e amplitude ela com certeza conhecia de maneira mais entranhada que Duschenes.

No plano seguinte, ela chama a cadela de volta, em vão. Corta para o plano final, onde vemos a cadela no canto onde a menina tinha se refugiado para chorar. Quando ela se dá conta de que querem agarrá-la para trazê-la de volta à dança, escapole, exatamente como a menina fez antes dela. Com esse paralelo, Duschenes cria uma rima visual que ameniza a saída intempestiva da menina. Ao final do plano, vemos a imagem do canto vazio, desertado tanto pela menina quanto pela cadela e a mão da mulher perdida no espaço, inútil. Ao fazer essa montagem, Duschenes “exorcisa” o canto onde a menina externou sua agonia, talvez até seu medo. Ele não resolve os problemas das relações entre pessoas de classes sociais e raças diferentes no seu país de adoção, mas tampouco se furta a enfrentar, menos como um cineasta familiar que à maneira de um documentarista, uma situação provavelmente inesperada, que

fugiu do seu controle, e talvez tenha até assustado Ronny. Tanto que ele não aparece mais até o final dessa cena. A partir da crise, Duschenes voltou toda sua atenção para a mãe da menina, buscando um desfecho para a história, na medida do possível, confortador para todos.

Figuras 48 a 53 – *Ronny -1949-1950* (1950)

Fonte: AMM-CCSP

Mais adiante, o filme mostra outra interação de Ronny com crianças, desta vez do seu círculo social, que acontece em uma das salas de estar da família. Este é o início de uma das sequências mais importantes da coleção, pois é a única vez que, mesmo se encenada e construída na mesa de montagem, Duschenes revela ao espectador a situação de projeção de

filmes em sua casa. Na sequência de planos iniciais (14 no total) vemos as crianças sentadas em cadeiras enfileiradas, recebendo doces e biscoitos que são oferecidos pela babá da cena da dança. Talvez fosse um aniversário, pois as crianças estão vestidas de maneira formal.

Assim, em meio ao grupo, encontramos um juveníssimo e engravatado Jorge Mautner (Figs. 54 e 55), com cerca de seis anos de idade, sentado entre Ronny e uma menina. Mautner era o amigo mais próximo de Ronny no tempo em que a família ainda morava na Rua Silvia, no centro de São Paulo, isto antes da mudança, em 1954, para a casa da Rua Valença, no Sumaré, construída por Duschenes. Quando a câmera, que faz uma panorâmica, passa por Mautner, ele a encara diretamente e inclina a cabeça, sem deixar de fixar a lente. Apesar da expressividade peculiar do seu olhar, ele não é o único a olhar para câmera. Duschenes estava filmando com a câmera na mão, bem de perto, e é provável que instrísse as crianças a interagirem com a lente.

Figuras 54 e 55 – Jorge Mautner em *Ronny - 1949-1950* (1950)

Fonte: AMM-CCSP

Corta para uma rápida panorâmica de pés infantis que ainda não alcançam o chão, seguida de um novo corte para mais três panorâmicas das crianças que aguardam por algo. Até este momento, não foi revelado ao espectador que se trata de uma projeção. Um corte transporta a ação para fora da casa e Ronny agora aprende a andar de bicicleta na rua, com a ajuda de Jorge Kornbluh, seguido por algumas crianças de idades variadas. No último plano dessa sequência (de um total de 18), vemos o avô de Ronny conversando sorridente com Kornbluh e o neto, e depreendemos que foi ele que deu a bicicleta de presente (o que confirmaria a tese do aniversário do menino).

Porém, se prestarmos atenção, notamos que Ronny não está vestido com as mesmas roupas que usava dentro de casa. Tampouco reconhecemos as crianças que o seguem. Duschenes provavelmente filmou a sequência da bicicleta em outro dia e a inseriu na

montagem da sequência da projeção para criar um arco temporal que, mesmo não sendo propriamente uma montagem paralela, contribui para a sensação de espera das crianças que, em tese, continuam dentro de casa. Pois, logo que termina essa sequência da bicicleta, ele corta de volta para o interior da casa, e vemos Maria de costas, baixando uma tela afixada na parede da sala. Corta para as crianças, mas agora há apenas quatro: além de Ronny, Mautner, mais um menino e uma menina. As roupas de Mautner são diferentes, e Ronny está de pijama, o que denota a informalidade do momento e nos faz pensar que a noite caiu. Todos esses elementos levam a crer que esta segunda sequência de projeção também foi filmada em outra ocasião. Temos, portanto três filmagens diferentes montadas de forma a compor a narrativa de um só dia na vida de Ronny com o tema: um convite aos amigos para assistir a um filme em sua casa, talvez no dia do seu aniversário.

Logo após Maria baixar a tela há três planos do projetor, um Bolex Paillard Model G816 colocado no mercado em 1936 para películas de 8mm e 16mm³⁵: um plano aberto da máquina inteira, e dois planos fechados que mostram a parte de cima e a de baixo do projetor de forma mais detalhada. Corta para panorâmicas das crianças e mais uma vez Mautner (agora de colete escuro) reage à lente: quando a câmera se detém sobre ele, ele acentua a pose que já tinha assumido para ela. A partir deste momento, Duschenes encena uma situação de projeção. Mostra a tela, sem imagens, pois as luzes estão acesas para ele poder filmar (não é possível afirmar se a luz do projetor já estava ligada). Corta para uma panorâmica das cabeças das crianças filmadas por trás dando o ponto de vista do olhar delas em direção à tela (Fig. 63). Em seguida, em vez de filmar a tela ou a expressão no rosto das crianças diante do filme – coisa que teria sido difícil ou impossível, pois, em primeiro lugar, seria preciso apagar as luzes e, não menos incômodo, teria atrapalhado a projeção com a câmera se interpondo entre a tela e os pequenos espectadores –, ele faz duas panorâmicas e uma tomada parada dos pés balançando sob as cadeiras (Figs. 64 e 65). Na medida em que é improvável que as quatro crianças balançassem os pés ao mesmo tempo e com igual entusiasmo, deduzimos que esta atuação tenha sido um pedido de Duschenes.

³⁵ Cf. VAN ECK VIDEO SERVICES. Film Projectors, Bolex Paillard Model G816. Disponível em: <<https://van-eck.net/itable.php?lang=en&size=2&cat=film&merk=20&type=Paillard%20Model%20G816>>. Acesso em: 14 jul. 2018.

Figuras 56 a 67 – *Ronny* - 1949-1950 (1950)

Fonte: AMM-CCSP

Este é mais um exemplo de recurso narrativo utilizado diante das dificuldades apresentadas pela situação de filmagem. Ele encontra nos pés dos seus personagens uma forma de falar de infância e de comunicar a excitação do momento e a alegria gerada pela projeção do filme, o que, para ele, é mais importante que o filme projetado em si. Como acontece em outros filmes, o mundo infantil criado por Duschenes, sempre que possível, prescinde de adultos. Estes aparecem de forma periférica, ou em função da dinâmica infantil. Ao final da sequência, a câmera não volta para o rosto das crianças, mas para Maria, sempre de costas, subindo a tela. Assim, lançando mão de um dos recursos de estilo que encontramos em muitos filmes da coleção, ele faz convergir o final da narrativa sobre a projeção, com o final do dia das crianças e o final da película.

3. A VIAGEM PERMANENTE

“Vou indo. Em qualquer direção. Não sei para onde estou indo. E não confio em nenhuma mente, não mais. Não confio mais em nenhuma mente desde que deixei meu lar. Foram as melhores mentes da minha civilização que me trouxeram para esta estrada. Esta estrada que não tem fim. Esta estrada, esta jornada que não tem fim.”

Jonas Mekas, *Lost Lost Lost*

“O que é a vida senão uma forma de movimento e uma jornada através de um mundo desconhecido? Além disso, a locomoção – privilégio dos animais – talvez seja a chave da inteligência.”

George Santayana, *A filosofia da viagem*

3. 1. *Wanderjahre*: os anos de peregrinação de Herbert Duschenes

3.1.1. Infância e formação

Há alguns anos, defendi uma dissertação de mestrado sobre o cinema documentário de Werner Herzog. Algumas reflexões que fiz naquela época podem ser úteis para a compreensão da formação de Duschenes. Por anos, Herzog viajou com a abnegação de um cruzado medieval pelo mundo, em busca daquilo que ele chama de “imagem adequada”, no sentido de imagem pura, original e cuja poética está vinculada a uma visão apocalíptica do mundo:

Como espécie, adquirimos a consciência de certos perigos à nossa volta. Compreendemos, por exemplo, que a energia nuclear representa um perigo real para a humanidade, que a superpopulação do planeta é o maior perigo de todos. Compreendemos que a destruição do meio-ambiente é outro enorme perigo. Porém, eu realmente acredito que a falta de imagens adequadas representa um perigo de igual magnitude. É um defeito tão grave quanto não ter memória (HERZOG; CRONIN, 2002, p.66, tradução nossa).

Para Herzog, o fim das imagens e o fim da humanidade fazem parte de um mesmo processo de destruição. Assim, os documentários que foram estudados na dissertação, *Fata Morgana* (1971), *Lições da escuridão* (*Lessons of Darkness*, 1992) e *Além do azul selvagem* (*The Wild Blue Yonder*, 2005), se enquadravam naquilo que o diretor chama de “um réquiem audiovisual”. Apesar de Herzog refutar a influência direta do romantismo alemão, argumentei que esse vínculo existia – mesmo se em detrimento da sua vontade –, e se manifestava em suas obras por meio da expressão de um sentimento de difícil tradução e característico desse movimento, a chamada *Sehnsucht*. A palavra, cujo radical é o verbo *suchen*, ou procurar, abarca noções metafísicas como a saudade de um porvir, o desejo por algo inatingível e, portanto, entremeado de dor e padecimento por ser a busca por aquilo que está perdido de antemão. Não por acaso, tem origem no romantismo alemão a expressão *Weltschmerz*, ou a dor do mundo, que se refere a uma visão pessimista desse mundo, pois, refém da sua própria materialidade, ele jamais estará apto a dar conta dos anseios da alma ou do espírito humano.

Essa inquietação será o combustível para um movimento que, além de impregnar a produção artística e literária da Europa do final do século XVIII e meados do século seguinte, dará o tom de todo um *Zeitgeist*. A busca pelo inalcançável será explorada em diferentes fases do movimento romântico em obras da poesia de Friedrich Hölderlin e Novalis, atingindo

talvez seu ápice literário e ideológico na obra de Goethe, *Wilhelm Meister*. Sobre a repercussão do movimento romântico alemão, escrevi:

Portanto, a relação que me permito fazer entre a obra de Herzog e o romantismo alemão não é no sentido de uma incidência direta ou intencional de elementos desse movimento sobre seus filmes, mas do reconhecimento da herança cultural de um movimento cuja envergadura o torna incontornável, na medida em que, em determinado período, impregnou a cultura, a percepção da poesia e da criação artística alemãs, de um modo geral. O movimento romântico alemão – com suas raízes na estética e no espírito místico gótico de elevação espiritual – pautou, no século XIX, as principais formas de expressão artísticas, como a literatura, a pintura e a música. Atravessou as fronteiras europeias e seu impacto sobre o pensamento e as artes disseminou-se não só geográfica como temporalmente. Herzog talvez não seja um romântico na acepção do termo, mas a afirmação de Novalis “A poesia é verdadeiramente o real absoluto. [...] Quanto mais poético, mais verdadeiro” não nos convida a uma relação com o êxtase da verdade de que fala Herzog? (PRESTES PENNEY, 2012, p. 35).

A vida do jovem Wilhelm Meister – que sucede na produção literária de Goethe a do igualmente jovem e atormentado Werther – é o fio condutor de um percurso narrativo que fincará as bases para o chamado *Bildungsroman*, ou romance de formação, no sentido de formação cultural, mas sobretudo do amadurecimento que se dá da passagem da juventude para a idade adulta (MAIA; ANDRADE, 2011, p. 53). Não por acaso, a dor é um dos elementos essenciais para o desenvolvimento e fortalecimento intelectual, espiritual e moral do jovem herói romântico. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* serão seguidos pelos relatos de viagem de *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*, escritos entre 1825 e 1828. Porém, a jornada do herói romântico, quer ela aconteça em uma dimensão geográfica ou espiritual, não se restringe ao aprimoramento pessoal. Há por trás desse ensejo edificador a intenção de se atingir a humanidade e contribuir para torná-la melhor. Embora o herói romântico não esteja predestinado ao êxito, muito pelo contrário, está fadado a padecer e de certa forma a falhar, ele encontra um verdadeiro sentido para seu sofrimento, ou o transcende, ao oferecê-lo para o usufruto da humanidade. É nesse sacrifício que reside a essência do herói romântico.

Por mais que nem Herzog nem Duschenes sejam românticos na acepção clássica do termo, tampouco especialmente sujeitos a tormentos espirituais, essas considerações sobre o romantismo alemão são relevantes na construção de um caminho para a compreensão da obra de ambos. A noção de deslocamento, da jornada em busca do outro a fim de encontrar a si mesmo para, quem sabe, transformar-se e transformar o mundo é imanente a um espírito

germânico que, mesmo se nem sempre de forma perceptível, consciente ou abertamente reconhecida, permeia a produção de cada um deles, embora muito diferentes um do outro. Não por acaso, às voltas com o amor na adolescência, Duschenes afirma: “Fizeram um cavaleiro medieval de mim, de ética gótica. Aí, a primeira dama que encontrei só podia rir de mim.” (DUSCHENES, H., 2003).

Em 2012, ao assistir aos filmes no CCSP foi inevitável enxergar uma capilaridade com os filmes de Herzog: mais uma vez, eu estava diante do material filmico de um cineasta alemão; mais uma vez, um cineasta-explorador, com um olhar sedento pela imagem adequada, perseguida de maneira quase obsessiva até os confins mais distantes da Terra; mais uma vez, imagens capturadas sem efeitos, com uma câmera que não permite a proximidade excessiva: observa, fascinada. Respeita e até acalenta ao enquadrar com evidente cuidado, procurando não interferir nas situações que enfoca; mais uma vez, imagens que querem ensinar algo ao espectador, ou preveni-lo, não no sentido de doutriná-lo, mas abrir seus olhos, torná-lo ciente de algo importante para sua sobrevivência individual e também como parte da humanidade. E, portanto, mais uma vez, imagens que, diante do presente que registram, não o fossilizam no passado: ao contrário, apontam para um questionamento sobre o futuro.

No entanto, havia uma diferença importante nesse questionamento: se, no caso de Herzog, ao registrar e mostrar imagens belas e raras, o intuito é alertar para o risco de sua extinção e o iminente perigo de aniquilação que paira sobre a humanidade, no caso de Duschenes, o olhar é inverso: ao procurar a beleza na natureza e em manifestações humanas de vários tipos, suas imagens afirmam a capacidade do ser humano reverter sua condenação e viver em harmonia tanto em ambientes naturais como urbanos. Portanto, no lugar de um réquiem audiovisual, a celebração da vida que se renova a cada primavera e verão por ele filmados³⁶. Se nas imagens de Herzog o belo não é necessariamente bom – ou é uma beleza trágica, inclusive no sentido operístico do termo –, e cumpre o papel de derradeiro aviso daquilo que será perdido com o advento do Apocalipse, nas imagens de Duschenes, o belo é bom na medida em que traz em seu bojo o aprimoramento espiritual e intelectual que garantirá a sobrevivência do ser humano. As imagens tornam-se então o vetor na formação de um olhar compassivo, generoso e, fundamental distinção, esperançoso.

Não é possível dar conta de todos os elementos que teriam formado olhares tão díspares – apesar da raiz cultural comum –, como os de Herzog e Duschenes. Este último é o produto de uma família abastada do norte da Alemanha, fruto de uma elite que cultivava

³⁶ Duschenes costumava viajar durante o verão europeu.

relações estreitas com intelectuais e artistas. Herzog é bávaro e cresceu em condições espartanas em uma cidade pequena nas montanhas da fronteira com a Áustria, ao Sul da Alemanha. Não havia água corrente em sua casa nem colchões nas camas, e ele falou ao telefone pela primeira vez aos 17 anos, ou seja, em 1959, ano em que na França, *Os incompreendidos* (*Les Quatre cent coups*, 1959) de François Truffaut arrebatava o festival de Cannes e a Nouvelle Vague conquistava a juventude do pós-guerra, formando uma geração de cinéfilos.

Não podemos desprezar a cronologia que certamente teve um impacto sobre a formação de ambos e que, do nosso ponto de vista brasileiro, nos permite compreender melhor um certo espírito alemão: Duschenes nasceu em 1914, ano que marca o início da Primeira Guerra Mundial. Vinte e cinco anos depois, por conta de outra guerra, viu-se obrigado a deixar a Alemanha para fugir do nazismo. Portanto, ele sobreviveu a duas guerras mundiais, sendo que a última visava o extermínio de judeus como ele. Filho de pai judeu e mãe protestante (nenhum dos dois praticantes), só descobriu que era em parte judeu aos 13 anos, quando a ascensão de Hitler motivou que sua mãe lhe contasse sobre a origem do pai. Ela não tinha mencionado o fato antes simplesmente por não considerá-lo importante. Herzog nasceu em 1942 (dois anos depois da partida de Duschenes para o Brasil), em plena Segunda Guerra Mundial, no seio de uma família cristã. Apesar de protegido pelo ambiente bucólico – menos visado em bombardeios e mais protegido da miséria –, seus anos de formação se desenrolam na Alemanha devastada, humilhada perante o mundo e detestada por todos.

Assim, Duschenes, um genuíno sobrevivente que na adolescência vivida no entre guerras respirou os ventos das vanguardas europeias, dedicará seus filmes essencialmente a um único grande tema, a eterna reinvenção da humanidade por meio das artes.

O fim da primeira guerra mundial terminou para os alemães na mais dolorosa tragédia: o fim do seu passado. Teve que ser assim e foram eles que contribuíram para essa destruição, sem dúvida. Se eu só tenho fracas lembranças da guerra, afinal eu era pequeno demais e muito do que sei foi algo ouvido mais tarde ou lembrado por fotografias, a época do PÓS-GUERRA ficou bem gravada na minha memória: A LOUCA MEGA INFLAÇÃO e a consequente miséria do entulho do apocalipse. Não restava nenhum valor, material ou moral. Tudo tinha ruído. A arte também. Como consequência veio a ANTI-ARTE, o DADA, o caos, a anarquia (DUSCHENES, H., 2003, maiúsculas do autor).

Já Herzog, como tantos alemães não judeus, vivenciará na juventude o estigma coletivo da responsabilidade compartilhada pelos horrores do Terceiro Reich e sua obra será marcada por um olhar apocalíptico. Dessa maneira, se podemos falar em *Bildungsroman*,

romance de formação, talvez seja possível, tanto no caso de Herzog como de Duschenes, falar em *Bildungsfilm*, ou filme de formação, onde a narrativa expõe as descobertas e amadurecimento de um jovem cineasta, no caso dois cineastas em suas andanças pelo mundo.

Mas qual a origem dos deslocamentos de Duschenes? Qual sua importância para a formação do cineasta amador e, mais tarde, do educador que ele viria a ser? As viagens precedem em muitos anos o ato de filmar. Desde cedo, ele sonhou com países distantes, e até outros planetas. Os deslocamentos estão incorporados à sua biografia por meio das inúmeras viagens que ele fez desde a infância, mas também por outras que, em determinado momento, representaram a condição para sua sobrevivência. Portanto, elas adquirem um papel de formação contínua e permanente para mais tarde se converterem em experiências de resgate e sua mais importante base de pesquisa como educador. Em suas memórias, ele conta que a avó, Alma, depois de viúva começara a viajar intensamente, andando pelo deserto do Saara de camelo disfarçada de homem e, com o mesmo figurino, atravessara a Córsega montada em um jumento (eram os anos 1920 e mulheres não viajavam desacompanhas), e oferece uma explicação para sua paixão por viagens:

Um dia descobri o segredo deste lado de Alma. A origem dela: uma velha, tradicional família envolvida com viagens, transporte de cargas e pessoas pelo mundo há séculos. Daí vem nosso traço tão forte de viajar, do qual eu fiz uma profissão muito bem sucedida: repórter da arte (DUSCHENES, H., 2003).

Existia, portanto, uma cultura familiar que predispunha Duschenes às viagens. Segundo relatos de familiares, quando criança, Herbert tinha um cartão postal com a fotografia de palmeiras-imperiais, provavelmente uma vista do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro. Esta vista premonitória se tornaria o destino da viagem que seria o grande divisor de águas em sua vida, a ida para o Brasil. Outros vestígios revelam a presença do tema da viagem entre os interesses da família. Por exemplo, os vários livros sobre viagens da biblioteca do professor, entre eles, uma edição de 1923 de *Die Reise von Berlin nach Danzig* (*A viagem de Berlim a Danzig*), do pintor e gravurista polonês do século XVIII, Daniel Chodowiecki. O livro é um diário de viagem que relata e retrata em 108 gravuras a viagem a cavalo empreendida pelo artista a Danzig a fim de rever a família depois de 30 anos vivendo em Berlin:

Figuras 68 e 69 – *A despedida* e *Em Werneuchen*, Chodowiecki (1773)

Fonte: AMM-CCSP

No seu aniversário de oito anos, o jovem Herbert recebeu um livro do pai, Franz Duschenes, com 325 fotos em preto e branco sobre Tirol e, dois anos depois um livro sobre a descoberta da tumba de Tutancâmon por Howard Carter, dois sugestivos convites a jornadas de exploração. Isto demonstra que as viagens sempre estiveram presentes em sua vida, como deslocamentos geográficos efetivos, mas também por meio de imagens. Mas, é provável que um dos mais importantes propulsores do afã do jovem Herbert pelas viagens tenha sido o fato do pai, tcheco de nascimento, ter um escritório de importação e exportação no porto de Hamburgo. A família morava em Flottbek, um dos bairros portuários da região, fora do perímetro urbano da cidade e formado por uma vizinhança abastada e elegante debruçada sobre o rio Elba.

Navios aportando e largando as amarras faziam parte da paisagem desse Nordeste alemão e foram amplamente representados pelo jovem Herbert em desenhos e pinturas na infância. Vemos abaixo uma guache de 1926 (Fig. 70), quando ele tinha 12 anos, retratando o intenso tráfico marítimo do porto. Alguns anos mais tarde ele continua a registrar essa movimentação da região, mas agora por meio de uma máquina fotográfica (Fig. 71). Ele tinha uma pequena máquina fotográfica Kodak que anos mais tarde seria substituída por uma Leica, recebida como prêmio em um concurso de fotografia. O concurso também lhe proporcionaria uma viagem à Grécia aos 18 anos, que veremos mais adiante (DUSCHENES, R.; ITAÚ CULTURAL, 2016). O que procuramos demonstrar aqui é a existência de um olhar desde a infância que se desenvolve ao mesmo tempo técnica e esteticamente: Duschenes vai lançando mão de diferentes tecnologias para reproduzir o que vê (guache, aquarela, carvão, giz de cera, lápis, fotografia) até chegar à câmera de filmar nos anos 1940. Concomitantemente, seu olhar se depura, pautando um discurso cada vez mais sofisticado e complexo. Portanto, a relação entre viagem e imagem é um dado fundamental na formação de Duschenes, desde a infância.

Figura 70 – Porto de Klein Flottbek (1926)

Fonte: AMM-CCSP

Figura 71 – Porto de Klein Flottbek (1928)

Fonte: AMM-CCSP

As fotografias são cuidadosamente organizadas em álbuns. Encontramos 19 deles, o primeiro datando de 1929 e o último de 1938-1939, quando Duschenes já tinha iniciado as viagens de sobrevivência para esquivar-se do nazismo que tomava conta da Europa. Quatorze álbuns são numerados de *Herbert I* a *Herbert XIV* e cada um deles corresponde a uma viagem. Os cinco remanescentes também incluem fotografias de viagens, mas não têm data e o recorte é mais familiar, ou então uma compilação das fotografias que ele julgava melhores. O interesse desses documentos reside no fato deles serem, mais que os desenhos ou as

pinturas, as primeiras evidências do cineasta amador que ele se tornaria mais tarde: o olhar que não se contenta em registrar e procura capturar a dinâmica do lugar, o dia a dia dos seus moradores e a experiência vivida por quem está atrás da câmera. Há também uma notável preocupação com o aspecto estético da imagem, seu enquadramento e composição. Esse olhar vai se formando e firmando de álbum em algum, gradualmente. Além disso, as fotografias não são apenas coladas nas páginas dos álbuns. As montagens que ele faz procuram dar conta do roteiro da viagem que ele empreendeu, e assim temos por vezes a impressão de estar diante de uma película cinematográfica.

Portanto, desde jovem ele já possui um modo de olhar por meio de uma câmera (que se distingue do olhar sem essa intermediação) e as imagens que cria não se encerram em si mesmas: fazem parte de uma linha de pensamento que vai sendo encadeada de uma fotografia à outra. No entanto, a paixão quase obsessiva do menino por trens e navios permanece a pedra fundamental dos deslocamentos que ele faria ao longo da vida. Mesmo se trens e navios eventualmente perderam a centralidade que tinham nas fotografias e nas primeiras películas para dar lugar a pinturas e esculturas, eles nunca deixaram, sempre que possível, de marcar presença nos filmes, fossem eles de passeios com a família ou expedições solitárias. Aliás, as imagens desses meios de transporte, suas engrenagens e detalhes a partir de vários pontos de vista, podem ser considerados um dos principais conjuntos de iterações que perpassam a coleção.

A seguir, comentaremos alguns álbuns a fim de demonstrar as relações de que falamos. O primeiro álbum de fotografias (*Herbert I*) é de 1929-1930. Nele, encontramos imagens do porto de Klein Flottbek, em Hamburgo, com vários navios já representados nos desenhos e pinturas. Algumas dessas imagens procuram dar conta do tráfico marítimo, outras mostram navios atracados sob diferentes ângulos, como o Bremen, o Europa e o New York, este último à direita, na foto colada na parte inferior da página (Fig. 74). Esses navios deviam passar pelo porto com frequência, pois Duschenes já tinha feito uma guache do New York em 1927 (Fig. 73). Segundo afirma nas suas memórias, ele enxergava em viagens feitas por trem e navio uma

Figura 72 – Herbert Duschenes
(ca. 1930)

Fonte: AMM-CCSP

elegância e nobreza que aviões não tinham. Talvez a rapidez do deslocamento aéreo fosse o motivo, não dando tempo ao viajante de fruir a jornada ou mergulhar em algo desconhecido aos poucos, passando por todas as etapas de transição que o tempo permite e requer para a plena compreensão de um determinado processo.

Figura 73 – O New York (1927)

Fonte: AMM-CCSP

Figura 74 – O Bremen e o New York atracados no porto de Hamburgo (1930)

Fonte: AMM-CCSP

Em duas ocasiões máquinas voadoras receberam atenção especial: ainda no mesmo álbum, encontramos imagens de dois dirigíveis: o Graf Zeppelin, que serviu para transporte de passageiros de 1928 a 1937 e foi fotografado por Herbert sobrevoando a cidade de Hamburgo em 17 de setembro de 1929, e o Triumph, um dirigível menor, provavelmente usado para divulgar uma marca de chocolates³⁷.

É importante insistirmos um pouco mais nas viagens de infância a fim de entendermos as origens do olhar fotográfico-cinematográfico de Duschenes e as relações entre essas duas práticas. Aos 15 anos, Herbert torna-se aluno da escola Marienau, em Dahlenburg, ao Norte da Alemanha, uma escola experimental progressista fundada pelo casal Max e Gertrud Bondy, amigos da família. Marienau estava instalada em uma antiga fazenda, portanto situada no campo e bastante isolada. Funcionava como colônia de férias e também como um internato (que era o caso de Herbert) e os alunos faziam duas viagens por ano: no inverno, iam todos a uma casa nas montanhas para esquiar. No verão, cada grupo de alunos podia escolher um destino. No verão de 1931, houve uma viagem de navio devidamente documentada fotograficamente (*Herbert III*), em direção ao litoral da Lituânia, passando pelo istmo da Curlândia, entre o mar Báltico e uma laguna interna.

Segue o álbum *Herbert IV* de 1932, onde temos os registros da primeira viagem que Duschenes pôde escolher o destino e planejar: sob sua orientação, o grupo de alunos do qual fazia parte rumou para a Dinamarca de navio entre os meses de junho e julho. Em suas memórias, ele descreve o que vira sete décadas antes:

Meu grupo escolheu (naturalmente sob minha inspiração e liderança) uma viagem pela Dinamarca de navio (dormindo em redes no porão) para Copenhagen, e depois de vapores locais da parte do norte, com suas praias brancas do Báltico e do Mar do Norte, sua paisagem totalmente plana, verde pastos famosos por seu gado de leite, suas idílicas cidadezinhas de casas de tijolos vermelhos e enxaimel e especialmente suas igrejas antigas com suas pinturas nas paredes, pré-góticas, parecendo mais vikings que cristãos (DUSCHENES, H., 2003).

Nos álbuns seguintes, encontramos mais viagens à Praga para visitar a família (*Herbert V* e *VI*, s.d.) e outra vez a Dinamarca, em 1934 (*Herbert VII*). A partir desse momento, ele passa a cuidar mais da *mise en page* das fotografias e fazer composições com cartões postais de monumentos e obras de arte dos lugares visitados. Segue uma viagem para

³⁷ O Graf Zeppelin sobrevoou o Rio de Janeiro em 1930, causando grande comoção. Foi fotografado pelo Tenente da Aviação Naval Jorge Kfuri. Cf.: BRASILIANA FOTOGRÁFICA. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/discover?query=graf+zeppelin>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

a Grécia com o irmão no verão de 1935, passando pela Itália e Iugoslávia. No álbum *Herbert IX*, também de 1935, há as primeiras montagens de imagens: talvez ainda mais colagens que montagens propriamente ditas, a primeira é feita com fotografias da Grécia, *Griechenlandmontage*, dos lugares por onde ele passou, dispostas sobre um mapa que ele desenhou do seu percurso geográfico (Fig. 75). A segunda colagem é da escola Marienau, *Montage "Marienau"*, com retratos de colegas e professores (Fig. 76):³⁸

Figura 75 – *Griechenlandmontage* (1935)

Fonte: AMM-CCSP

³⁸ A qualidade das reproduções deixa a desejar, pois as montagens encontradas no álbum são fotografias que Duschene tirou das montagens que fez.

Figura 76 – *Montage “Marienau”* (1935)

Fonte: AMM-CCSP

Em 1936, quando Duschenes já frequentava a universidade em Praga, ele vai visitar a família em Hamburgo nas férias. Diante do fortalecimento do nazismo ele diz: “Cada vez ficava mais impressionado e deprimido pelo avanço do estado de aprisionamento em que a minha família precisava viver. Eles nem notavam porque os parafusos foram apertados lentamente na tortura” (DUSCHENES, H., 2003). É nesse momento que ocorrem os Jogos Olímpicos na Alemanha e o governo nazista suspende as restrições às viagens a fim de causar boa impressão ao mostrar o povo alemão vivendo feliz sob a magnanimidade de seu *Führer*. Duschenes aproveita o relaxamento temporário das regras para fazer uma viagem marítima com os irmãos pela costa da Noruega até a Finlândia, voltando em seguida por via terrestre.

No álbum *Herbert XII*, vemos as fotografias tiradas durante o cruzeiro que atestam que, neste ponto, o olhar que encontraríamos mais tarde nos filmes já se fazia presente. Além disso, a montagem das fotografias não é mais apenas uma colagem (como no caso do álbum de 1935), mas procura oferecer uma dimensão narrativa do périplo. As imagens abaixo podem ser comparadas aos fotogramas do filme *Natureza Noruega / Edvard Munch* que é analisado na terceira parte. A correspondência entre os dois trabalhos é flagrante: as fotos que faz com 22 anos incompletos e o filme que realiza com quase 66 anos revelam o mesmo olhar sobre a natureza, as mesmas rimas visuais, como espelhamentos entre céu e água, imagens da espuma e ondulações do mar que o navio deixa para trás, os vários recortes da embarcação, em composições e enquadramentos praticamente idênticos. Em certas páginas do álbum, a

montagem prenuncia uma película cinematográfica ao encadear várias pequenas fotografias que formam uma panorâmica (Fig. 79).

Mas há um ponto onde os trabalhos diferem ou, mais exatamente, existe um momento em que as fotografias, por mais sofisticadas que sejam se esgotam, ou se encerram na viagem em si, enquanto o filme continua: como veremos de forma detalhada mais adiante, as imagens em movimento da natureza escandinava feitas em 1980 se desdobram em uma reflexão sobre as relações entre o meio ambiente e a pintura de Munch, tanto formais como psicológicas. Na juventude, graças à fotografia, ele aprendeu a localizar cenários e os registrou de maneira sistemática e metódica. Esse exercício fez com que, com o tempo, ele passasse a procurar por aquilo que estaria contido além da materialidade da paisagem registrada pela lente. Cada fotografia e cada fotograma conspiram para recriar a experiência física da jornada, mas também de seu aspecto sensorial e psicológico na minúcia dos contrastes entre a luz e a sombra, das imagens que testemunham a ação dos elementos naturais, como o vento, o balanço das águas, a mutação da cor do céu e das nuvens. Essa intenção só se realiza plenamente nas imagens em movimento, quando ele volta para vários desses cenários, e também quando descobre outros, cada vez mais distantes.

Figuras 77 a 84 – *Herbert XII*, viagem à Noruega (1936)

Fonte: AMM-CCSP

Foi durante essa viagem à Noruega de 1936 que Duschenes conheceu Johan Kroeger. Um mês depois de se conhecerem na viagem de navio, Kroeger o convida para um final de semana em Travemünde, na casa de veraneio da família. O rapaz viria a ser um de seus amigos mais próximos e Duschenes lhe dedicaria um filme-tributo de oito minutos, *Kroeger* (s.d.), registrando o amigo, sua mulher Amalie e, no decurso de várias visitas, a família crescendo até contar com cinco filhos. Em suas memórias, Duschenes revela qual a origem de sua estima pelo amigo e sua família:

Entusiasmado aceitei, quando meu pai jogou um balde de água fria sobre mim: “Herbert, você foi franco com ele? Declarou sua raça judia? Hoje em dia isto é importante. Pois pelas novas leis, intercambio social é proibido entre arianos e judeus”. Eu tinha que confessar que morando fora da Alemanha nunca me teria ocorrido tal barbaridade. Peguei uma caneta e escrevi uma carta agradecendo, mas... Na manhã da data originalmente proposta, de repente parou um carro em frente da nossa casa. Dois rapazes saltaram e com um gesto de comando das mãos só disseram a Rolf e mim: “ENTREM” (DUSCHENES, H., 2003, aspas e maiúsculas do autor).

Citamos também o álbum *Herbert XIII*, sobre uma segunda viagem à Grécia com seus irmãos. Nessa época, Herbert já participava de concursos de fotografia chegando a vencer um deles, cujo prêmio foi uma viagem para a Grécia, provavelmente esta de 1937, passando por Veneza, Montenegro e Corfu até chegar a Creta. Na capital desta ilha, ele faz uma série de fotografias que apresentam mais dois fatos inéditos: o primeiro, ele agora não se limita a comprar postais: ele começa a gerar por conta própria as imagens das obras dos museus que visita para depois incluí-las na montagem do álbum. No caso de esculturas, ele faz registros de diferentes ângulos para dar conta da tridimensionalidade da obra, algo que já releva de uma desconstrução da imagem à maneira cinematográfica. Portanto, é neste momento que aflora o repórter das artes.

Outra novidade importante é o fato dele começar a demonstrar interesse em registrar os personagens dos lugares por onde passa. A série *In den Strassen von Kandia (Nas ruas de Cândia)*³⁹) inaugura um tipo de abordagem que se repetirá ao longo da obra de Duschenes: pela primeira vez em um álbum, vemos despontar um olhar etnográfico que procura dar conta da vida das pessoas. Há retratos que são posados (Fig. 85), mas várias páginas são dedicadas a imagens espontâneas, da população local em seus afazeres diários pelas ruas da cidade. Ele observa procurando não interferir na ação, exatamente como faria mais tarde munido de uma câmera filmadora. Ele às vezes acompanha uma pessoa e tira várias fotos seguidas para depois montá-las de forma a termos a impressão de movimento do personagem, quase como se fabulasse uma pequena história (Figs. 86 e 87).

Nesse momento, com a abordagem de tipo reportagem tomando forma, o caráter colecionista de Duschenes também se sedimenta, se “profissionaliza”, e o álbum passa a abrigar não só fotografias, mas cartões postais, bilhetes de trem, de navio, cronogramas, mapas e todo tipo de informação sobre a viagem. Podemos portanto afirmar que os álbuns de fotografias são a matriz do método de trabalho que o professor viria a desenvolver: a preparação meticulosa de roteiros, o mapeamento de territórios, a escolha de cenários, o registro eficiente e abrangente, a organização do material em montagens que

Figura 85 – *Nas ruas de Cândia* (1937)

Fonte: AMM-CCSP

³⁹ Cândia: nome latino, de origem veneziana, de Heraklion, capital da ilha de Creta.

procuram traçar uma rota além da viagem: começa a delinear-se um roteiro de vida e, paralelamente, um arco de pensamento.

Figuras 86 e 87 – *Nas ruas de Cândia* (1937)

Fonte: AMM-CCSP

A excursão pela Grécia no que parece ter sido um verão escaldante em 1937 será a última viagem de férias, ou deslocamento voluntário dos irmãos Duschenes na Europa por vários anos. Poucos meses depois, em março de 1938, a Áustria seria anexada à Alemanha. Em outubro de 1938 seria a vez da região dos Sudetos ser ocupada e, cinco meses mais tarde, tropas do exército nazista marchariam sobre Praga.

3.1.2. Da fotografia às imagens em movimento

A fim de aprofundar a reflexão sobre a relação entre as fotografias feitas na juventude e os filmes realizados quando se tornou adulto, comentamos a segunda vez em que Duchenes se voltou para o céu, anos depois de fotografar o dirigível Graf Zeppelin. Foi quando ele fez o filme *France - 1974 - Concorde* [1976?], que acabou sendo uma de suas obras mais emblemáticas por ser, entre todos os filmes, a absoluta representação do ato de viajar, articulado a um comentário sobre aspectos tecnológicos e socioculturais inerentes às viagens. Lembrado por vários ex-alunos, o filme reúne diversos elementos que encontramos nas películas às quais ele visivelmente dedicou mais atenção. No plano formal, há vários exemplos de iterações visuais caras ao professor (jogos de luz e sombra, recortes de engrenagens), e os indícios que mencionamos nas fotografias de adolescência (a busca por algo além da paisagem física e da viagem em si) se fazem presentes de maneira flagrante. Assim, é possível perceber uma continuidade dos registros fotográficos para os filmicos, o que dá a impressão que o adolescente que fotografava os navios no porto de Hamburgo conquistou sua independência e, agora adulto munido de uma filmadora, ganhou livre acesso aos navios e aviões que outrora via apenas do lado de fora.

Apesar de ter ficado conhecido entre os ex-alunos como “o filme do Concorde”, ele não começa em um aeroporto, mas no porto de Nova Iorque, onde está atracado o navio France. Com exceção da distância entre a câmera e o navio, e claro, das imagens em movimento do filme, é notável o fato de os dois primeiros planos (um fixo e uma panorâmica vertical de cima par baixo) serem praticamente idênticos às fotografias do Bremen de 1930. Esta é a primeira rima visual. Seguem mais 16 planos do navio: planos gerais, detalhes (chaminés, etc.) e várias tomadas do reflexo da embarcação sobre a água, outra notória recorrência visual duchenesiana.

Figuras 88 e 89 – O France atracado no porto de Nova Iorque (1974)

Fonte: AMM-CCSP

Na sequência seguinte, ele aponta a câmera para as pessoas no cais. Em 13 planos rápidos, ele mostra a agitação que precede a viagem e apresenta alguns dos personagens do cruzeiro marítimo: o carregador de malas, passageiros chegando com sua bagagem, um judeu ortodoxo, várias crianças, um rapaz com uma filmadora, um grupo de mochileiros, uma senhora elegantemente vestida e até um cachorro, todos aguardando o momento de embarcar. Na última tomada dessa sequência, uma mãe agachada mostra o navio a uma criança de três ou quatro anos como se explicasse o que está prestes a acontecer. Corta para uma panorâmica que começa no cais, de baixo, e sobe em direção ao casco do navio como se fosse o olhar da criança acompanhando o dedo apontado da mãe.

Em seguida, há um plano fixo de um quadro de avisos onde lemos: “*France sails June 27/74 – 6:45 p.m.*”. Nos planos seguintes, Duschenes já está no navio e filma o rio Hudson e as pessoas embarcando. Tem início então uma sequência de 46 planos com o navio já em movimento, deixando Nova Iorque. Neste momento, o foco principal são os passageiros. Entretanto, há algumas tomadas da Estátua da Liberdade e quando passa em frente ao World Trade Center, a câmera se detém e vemos cinco planos mais longos das torres. De volta aos passageiros, mais uma iteração do repertório de Duschenes se faz presente: casais abraçados e felizes, observando a paisagem.

Figuras 90 a 93 – A saída do porto de Nova Iorque a bordo do France (1974)

Fonte: AMM-CCSP

A filmagem continua nos dias seguintes, e resulta em uma complexa montagem de detalhes do navio (radares, pontes, decks e espreguiçadeiras, boias, chaminés, escadas, etc.) compostos nas imagens com suas sombras (outra rima visual duschenesiana) à maneira de Aleksandr Rodchenko (Figs. 94 a 97). Há uma alternância ritmada de imagens de detalhes cada vez mais ínfimos, como arandelas externas e até parafusos, planos mais abertos de equipamentos e partes maiores da embarcação, mas também dos passageiros em suas atividades, tomando sol, conversando, passeando pelo navio. Até este ponto, prevalecem as preocupações de ordem estética e tecnológica, exploradas dentro do tempo dilatado que o cruzeiro marítimo proporciona. Pouco depois da metade do filme, corta para sequências no interior do navio. No lugar de cordas de aço, hélices e chaminés fumegantes, há uma montagem de painéis decorativos que evocam diversos estilos artísticos. Veremos mais tarde que eles são o revestimento do salão de jantar da primeira classe do navio. Há também tomadas de boutiques de artigos de luxo.

Figuras 94 a 97 – Luz e sombra a bordo do France (1974)

Fonte: AMM-CCSP

Portanto, ocorre aqui uma transição: do comentário tecnológico sobre a embarcação e aspectos românticos de um cruzeiro marítimo, o filme passa para sequências de imagens que são um comentário social sobre um determinado tipo de viagem e de classe social em situação de viagem. Depois de cinco planos de observação de Maria conversando, Duschenes posiciona sua câmera na entrada do salão de jantar e registra a entrada dos passageiros vestidos a rigor. A maior parte das tomadas é feita a partir da mesa que ele compartilha com Maria e que oferece um ponto de vista direto e frontal das pessoas descendo a escada de corrimão dourado que desemboca no salão. Os mochileiros, o judeu ortodoxo, o rapaz que filmava e o cachorro ficaram definitivamente do lado de fora, tanto do luxuoso ambiente do salão quanto da narrativa. Agora, os personagens são homens de smoking e mulheres com vestidos longos e penteados elaborados, e a ocasião é um jantar de gala da primeira classe onde, em 33 planos, membros da alta-burguesia norte-americana formam o cortejo de uma classe social raramente exposta dessa maneira. Depois de um plano geral do salão, onde discernimos Maria vestida de branco, sentada de costas, à mesa no lado direito do quadro (Fig. 101), planos médios mostram a entrada de cada casal, perscrutados pelos demais convivas, em um ritual que faz pensar no que devia ser a chegada dos membros da

aristocracia às festas de Luís XV, ou ainda no desfile de moda eclesiástica de *Roma* (1972), filmado com um olhar ao mesmo tempo crítico e maravilhado por Fellini. À luz da afirmação de Lévi-Strauss,

Concebem-se geralmente as viagens como um deslocamento no espaço. Isto não basta. Uma viagem se inscreve simultaneamente no espaço, no tempo e na hierarquia social. Cada impressão só é definível relacionando-a solidariamente a esses três eixos, e como o espaço possui sozinho três dimensões, seriam necessárias ao menos cinco para se fazer da viagem uma representação adequada (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 92, tradução nossa).

é possível compreender e analisar o evento como uma *mise en scène* que Duschenes filma pelo que ele é, um espetáculo cujo interesse dentro do filme se deve aos significados de um determinado ritual social. É interessante notar que ele filmaria um cortejo folclórico no Japão (como, aliás, ele fez) ou uma procissão religiosa sincrética de *cholos* nos Andes peruanos (como, aliás, ele também fez) exatamente da mesma forma que ele filma a elite social e financeira da Nova Inglaterra. Na filmografia de Duschenes, não há lugar para privilégios sociais. Encerrado o cortejo de entrada, ele consegue registrar o jantar sendo servido desde sua mesa (não podemos esquecer que Maria estava sentada ao lado dele), do *pâté* de faisão, o champanhe Moët Chandon até os doces da sobremesa, ao mesmo tempo em que faz planos mais fechados das pessoas comendo, bebendo e gesticulando. Findo o jantar, ele sai pelo navio e filma mais quatro planos de um grupo dançando alegremente pelos corredores, talvez animadores contratados para entreter os passageiros (Fig.105). O número em torno de uma moça ruiva de vestido vermelho decotado é a despedida das filmagens no France. Depois de alguns passos de dança mais ousados da moça, o grupo dá as costas à câmera e se afasta.

Figuras 98 a 105 – Jantar de gala a bordo do France (1974)

Fonte: AMM-CCSP

A sequência seguinte abre com tomadas internas do interior do aeroporto de Roissy-Charles de Gaulle, nos arredores de Paris, modernizado e reinaugurado em março de 1974. Depois de oito planos das escadas rolantes tubulares que se tornaram a assinatura da arquitetura interna do aeroporto, ele corta para uma série de planos do Concorde visto de fora e ainda em terra firme. Como o avião só passou a operar comercialmente a partir de 1976, deduzimos que existe um lapso de dois anos entre a filmagem da viagem de navio e esta nova viagem de avião, e que Duschenes provavelmente montou os dois deslocamentos de forma a cotejar uma viagem de tipo tradicional – o navio, seus passageiros acenando para quem ficou no cais, o tempo dilatado do cruzeiro marítimo, os jantares, a formalidade e demais rituais não muito diferentes daqueles do século XIX – e o que havia de mais avançado tecnologicamente em matéria de viagem, o supersônico Concorde, que atravessava o Atlântico em três horas e meia, sem deixar tempo para grandes efusões ou saudade, e muito menos lugar para trocas de trajés. Portanto, o avanço tecnológico trazia com ele um impacto não somente sobre a viagem em si, seu tempo e espaço, mas sobre as relações entre as pessoas.

Nos primeiros tempos do Concorde, um dos objetivos da empreitada franco-britânica – diferentemente do caso do France que apostava em um modelo de hierarquia social tradicional –, era criar um meio de transporte de ponta que se tornasse eventualmente acessível a todas as pessoas, sem fazer distinção de classe entre os passageiros, conceito que deve ter atizado a curiosidade de Duschenes. Esse objetivo nunca foi atingido e o Concorde é hoje uma peça de museu, um sonho que terminou em 2003, sem nunca conseguir impor-se como alternativa comercialmente viável e, apesar da nova era que renunciava sob sua aura de elegância, eclipsou-se dos céus à sombra do desastre de 2000, em Paris.

Porém, quando ele filma a aeronave, as expectativas acerca do projeto ainda eram altas. Ele faz alguns planos do portão de embarque, através dos janelões. Outros do solo onde prevalece a ousadia de Duschenes que circula sob a aeronave e entre os técnicos encarregados de prepará-la para o voo. Cada detalhe do aparelho é filmado em 25 planos, com a mesma minúcia que dedicou ao France. Mais uma vez, temos uma montagem que alterna planos fechados e abertos e que procura dar conta tanto do funcionamento (que inclui a dinâmica humana) como do design de uma máquina extraordinária. No último plano dessa sequência, há um *raccord* de montagem: uma panorâmica vertical, de baixo para cima, sai da fuselagem da aeronave e sobe em direção ao sol, antecipando o movimento da decolagem. A partir dessa passagem, nos dois minutos e meio finais do filme (duração total de 18 minutos), temos uma das sequências mais memoráveis da filmografia do professor: a montagem de 22 planos filmados dentro da cabine do Concorde em pleno voo. A importância dessa sequência vem,

em primeiro lugar, do fato do Concorde não estar mais em circulação. A aeronave que fazia a rota que Duschenes percorreu, com registro F-BVFA (AF085) (JOHN, 2016), encontra-se hoje exposta no Museu Aeroespacial Smithsonian, em Washington, D. C.⁴⁰

Figuras 106 e 107 – Cartão de embarque do Concorde [1976?]

Fonte: AMM-CCSP

É possível encontrar no YouTube alguns vídeos de viagens gravadas dentro de aeronaves Concorde, mas estas datam dos últimos anos de atividade do avião. Além do registro da última viagem, há, por exemplo, *Concorde Flight - New York to London with Detailed Captain's Commentary 2003* (2003), um vídeo de quase nove minutos no qual a maior parte dos planos se limita a mostrar a vista da janela do avião e são feitas da perspectiva do cinegrafista sentado em sua poltrona⁴¹. E eis outro mérito do filme de Duschenes: nos dois minutos e meio que montou, sua movimentação pelo avião em pleno voo produz imagens cuja dinâmica não releva do registro, mas da intenção de proporcionar ao espectador a “sensação de estar lá” (LEACOCK, 1996). A quantidade de pontos de vista, enquadramentos e

⁴⁰ Concorde. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Concorde>>. Acesso em: 1 ago. 2018.

⁴¹ Concorde Flight - New York to London with Detailed Captain's Commentary 2003. In: YOUTUBE. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YeEB2Lxbfa4>>. Acesso em: 29 jul. 2018.

movimentos de câmera não deixa de ser uma proeza se levarmos em consideração que a cabine do Concorde era estreitíssima e o professor um homem de grande porte.

Ele filma o serviço de bordo e o painel digital que mostra a velocidade média de cruzeiro do avião: 2.000 km por hora. Em seguida, ele vai até a cabine de comando onde vemos o piloto, o copiloto e o engenheiro de voo. O copiloto lança um olhar não desprovido de perplexidade em direção à câmera (Fig. 112, no segundo plano, à direita do quadro), mas Duschenes não se intimida: corta para um plano mais fechado da cabine e mais um olhar de perplexidade do copiloto (Fig. 114). Um dos últimos planos mostra os ocupantes da fileira em que ele está sentado: do outro lado do corredor, o passageiro perto da janela se ajeita na poltrona enquanto seu vizinho dorme pesadamente. Do lado de cá do corredor, em primeiro plano, vemos parte do rosto do homem sentado ao lado de Duschenes (Fig. 115). Ele fuma um cachimbo e o enquadramento indica que a câmera devia estar a cerca de um palmo do seu queixo.

Figuras 108 a 115 – Voo AF 085 do Concorde [1976?]

Fonte: AMM-CCSP

A viagem de Concorde é talvez uma das filmagens mais intensas do professor, no sentido em que é perceptível a busca por uma diversidade de imagens, o trabalho que ele teve para capturá-las e a preocupação com a montagem. O filme termina com planos externos: o avião em solo brasileiro, e as últimas tomadas feitas já de dentro do ônibus que levava os passageiros até o terminal de desembarque atestam que ele filmou até o último instante possível. Essa jornada talvez represente a experiência mais próxima daquela que Duschene imaginou aos 13 anos, quando desenhou um complexo sistema de transporte interplanetário, com uma nave espacial para fazer ponte aérea entre a Terra (*Erde*) e Marte (*Mars*). O filme é, portanto, paradigmático dentro da coleção, pois por um lado representa a realização de um desejo pessoal e primordial de exploração e, por outro, serve aos propósitos pedagógicos que abordaremos mais adiante.

Figura 116 – Ponte aérea entre a Terra e Marte (1926-1927)

Fonte: Acervo família Duschenes

Há outro exemplo da relação entre infância e maturidade que perpassa a produção do professor e que é fundamental para a compreensão de sua obra. Encontramos em sua biblioteca um exemplar de *Grosse Hamburger Hafenrundfahrt* (HUDEMAN; HUDEMAN; NIEMEYER, 1975), ou *Grande volta no porto de Hamburgo* (Fig. 117). Chamou a nossa atenção o fato de ser um livro infanto-juvenil, isto quando não havia mais crianças morando em sua casa. A data da publicação é 1975, ou seja, o período em que ele estava realizando o filme *France - 1974 - Concorde*. O livro oferece uma descrição detalhada do porto e suas atividades, além de ilustrações (reproduções de aquarelas) que lembram os desenhos e as fotografias do jovem Herbert. A conexão entre o livro e a infância de Duschenes não é fortuita e se revela precisa: como vemos na figura 118, ele fez em 1926 (mesma época do desenho da ponte aérea para Marte) uma pintura em guache sobre papel de uma embarcação com os dizeres *Grosse Hamburger Hafenrundfahrt*. Esse barco devia fazer a volta do porto de Hamburgo com turistas a bordo. A pintura mostra uma embarcação de passageiros, de estrutura leve e aberta.

Figura 117 – Capa *Grosse Hamburger Hafenrundfahrt* (1975)

Fonte: AMM-CCSP

Figura 118 – Guache *Grosse Hafenrundfahrt* (1926)

Fonte: AMM-CCSP

Desse modo, se iniciamos nossa reflexão sobre a relação entre as viagens de infância e as da vida adulta a partir da relação entre as fotografias de navios da década de 1930 e um filme feito mais de 40 anos depois, concluímos o comentário com mais esta consonância que confirma os espelhamentos temporais e visuais, e fecha um círculo: a pintura em guache e o livro para jovens da idade que Duscheneus tinha quando começou a desenhar os navios nos quais, aos 60 anos, ele podia não somente viajar, mas filmar.

3.2. Do outro lado do Atlântico

3.2.1. A viagem de fuga

Com a anexação da Tchecoslováquia pelo Terceiro Reich, Duschenes é obrigado a deixar Praga. Desde as leis de Nuremberg de 1935, perante os nazistas, ele e seus irmãos tinham se tornado oficialmente *Mischlinge*, ou mestiços, termo pejorativo que designava pessoas de ascendência ao mesmo tempo ariana e judaica. Este ponto de sua biografia representa seu amadurecimento forçado, a passagem para a vida adulta: “Quando você está sendo perseguido, sob perigo de vida, sua cabeça torna-se clara. [...] Aí começa seu amadurecimento” (DUSCHENES, H., 2002). Se a saída de uma das capitais culturalmente mais refinadas da Europa é brutal, há também um sentimento de expurgo das regras rígidas e antiquadas da sociedade local. Isto explica porque, apesar da gravidade da situação, encontramos tanto em seus relatos quanto nos de Flusser, que frequentavam o mesmo grupo de jovens intelectuais de famílias privilegiadas, referências a uma sensação de ruptura libertária.

Estruturamos as impressões de ambos de forma a dar conta, pelo menos em parte, da experiência de deixar o Velho Continente, e ir morar no Brasil. Começamos a retrair esse percurso com os comentários de Duschenes sobre o tempo que passou em Praga, quando lá viveu e frequentou a Deutsche Technische Hochschule (DTH), ou Escola Superior Técnica Alemã a partir de 1936. Ele se refere à sociedade de Praga como um lugar de “regras barrocas”, com divisões – entre tchecos e alemães – e subdivisões – entre judeus e não judeus –, tanto tchecos como alemães, e por fim, “[...] o esquema se afinava de acordo com a declaração de imposto de renda. Dava inúmeras castas. E a gente não passava de uma para outra, a rede era fina e conhecida” (DUSCHENES, H., 2003). Em um depoimento sobre Flusser, ele explica:

Tive o privilégio de reviver uma época que não existia mais em outras partes do mundo. Eu voltei para a monarquia de antes da Primeira Guerra Mundial. Isto era muito confortável do lado cultural. Mas era muito difícil do lado social para mim, porque essa sociedade de tantas camadas e tão restrita para mim era uma novidade. [...] Eu me senti muito bem intelectualmente, eu me senti muito estranho socialmente. [...] Eu já estava acostumado a uma sociedade aberta na Alemanha democrática, de modo que isto muito me incomodava. Quando isto explodiu, pela invasão dos nazistas, eu tinha que fugir para a Suíça, sabendo que estou perdendo todo luxo, todo conforto, tudo o que chamei de barroco, a cidade barroca. Me senti de repente, livre, lavado, pobre, mas de novo um ser humano, sem as restrições. E assim me

facilitou uma imigração por diversos lugares até Brasil, porque não tinha âncora mais (DUSCHENES, H., 1999).

Contudo, a saída da Europa não se deu de forma linear. Primeiro, sob a insistência de Duschenes, a família deixa Hamburgo em 1938 e vai para Praga. De lá, o pai, Franz, segue para a Bélgica a fim de tentar abrir um novo escritório em Antuérpia. Grete segue para a Suíça com o filho caçula, Heinz Mario. O irmão Lutz já vivia na Inglaterra. Ao sair de Praga, Herbert e o irmão Rolf são obrigados a cumprir um percurso de várias etapas para evitar as perseguições da polícia atrás de cidadãos judeus. Eles vão à embaixada suíça onde obtêm vistos de saída a fim de ir ao encontro da mãe. Com os vistos em mãos, eles fazem as malas e partem, mas antes acontece um pequeno episódio, provavelmente ocasionado por uma empregada da família zelosa demais: “Eu tinha carregado a mala com meu passado, fotografias e cartas principalmente. Em vez disso encontrei agora cuecas, camisetas, meias quentes e malhas, sapatos firmes. Fora com isso, voltam as fotografias. Foi a Lily, que chorando tinha providenciado tudo para nós” (DUSCHENES, H., 2003).

E assim tem início o périplo: os rapazes seguem de trem até Budapeste. Evitam a Áustria, agora território alemão, atravessando a Iugoslávia; em seguida Trieste, Veneza, Domodossola e Milão. Da Itália, são mais três dias de viagem para encontrar a mãe em Gland, passando por Nyon. Chegando à Suíça no outono, Herbert se inscreve em uma escola de artes, em Genebra, a *École des Arts et Métiers* (em atividade na cidade entre 1933 e 1951). Ele frequenta as aulas por quase um ano, fazendo o que chama de “uma espécie de pós-graduação” em francês. Em vários pontos das memórias, Duschenes cita a escola Les Rayons perto do lago Léman, do casal Bondy, fundadores do internato Marienau. Eles eram judeus e a escola sofrera uma interferência do governo nazista, obrigando Gertrud a refugiar-se em Gland, em 1936. Lá, ela recomeça suas atividades pedagógicas, agora com uma escola chamada Les Rayons⁴². Max resistiria mais um pouco, no comando de Marienau até 1937, quando o governo nazista não renovou mais a concessão para a gestão da escola. O irmão de Duschenes, Heinz Mario – que mais tarde viria a ser um músico renomado no Canadá – frequentou Les Rayons e Grete lá trabalhou, ajudando o casal Bondy.

Em Gland, Duschenes faz seu último álbum de fotografias, *Gland im Winter 1938/9* (*Gland no inverno 1938/9*) talvez o mais belo de todos em termos formais. Não há neste trabalho inovações visíveis no sentido que citamos há pouco, evidenciando a progressão da atividade fotográfica para uma construção de roteiro cinematográfico. O olhar de Duschenes é

⁴² Les Rayons (Gland). In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Les_Rayons_\(Gland\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Les_Rayons_(Gland))>. Acesso em: 27 ago. 2018.

plácido, até certo ponto contido, e chega a impressionar o contraste entre o contexto conturbado que o levou a estar naquele lugar, naquele momento, e a sensação de serenidade que ele extrai da paisagem invernal, em 25 fotografias em preto e branco (a maioria com 11 cm por 8 cm), impecavelmente enquadradas e diagramadas, onde a natureza parece dizer a quem a observa que, não importa o que o ser humano faça, ela continuará lá, imperturbável, confiável como só a eternidade pode ser (Figs. 119 e 120). É possível cogitar que fosse justamente este o propósito, o elemento propulsor das fotografias: não grandes efusões e explorações, mas um tempo suspenso no qual ele reencontra um sentimento de paz, algo repentinamente notável por ter se tornado raro e fugidio. Ele descreve o dia seguinte a sua chegada à Gland:

No dia seguinte, antes de falar com minha mãe, me sentei sozinho na pequena praia em baixo dos maravilhosos chorões, e fiquei fazendo balanço dos últimos acontecimentos. Eu fui banido do paraíso? Eu perdi tudo? Tudo que era bom e agradável? Como eu me sinto agora? Arrasado? Deprimido? Vencido? Pobre infeliz? Estranhamente nada disso. EU ME SENTI LIVRE, ALIVIADO, COMO UM ENORME PESO FOSSE TIRADO DE MIM. EU ME SENTI MYSELF. CLEAN (DUSCHENES, H., 2003, maiúsculas do autor).

Figuras 119 e 120 – Gland, Suíça (inverno 1938-1939)

Fonte: AMM-CCSP

O périplo dos irmãos Duschenes encontra um paralelo naquele de dois outros irmãos, Jonas e Adolfas Mekas, desta vez em *Lost Lost Lost* (1976). Duschenes deixaria a Europa aos 25 anos e Mekas aos 26. Sobre as imagens dos dois irmãos lituanos recém-chegados ao Brooklyn e invocando Ulisses (ou o já mencionado Odisseu), Mekas traduz poeticamente os sentimentos de um rapaz que foi arrancado da sua vida e da sua família por causa da guerra⁴³:

O sing, Ulysses
 Sing your travels.
 Tell where you have been
 Tell what you have seen.
 And tell a story of a man who never wanted to leave his home
 Who was happy and lived among the people he knew
 And spoke their language
 Sing how then he was thrown out into the world.

Mais adiante, Mekas dirá, “É minha natureza, agora, registrar tudo aquilo por que estou passando”. E sobre o plano de um lago gelado em Nova Iorque (Fig. 121), enquadrado de maneira assombrosamente parecida ao lago de Duschenes, ele concluirá: “É minha natureza, agora, registrar, para tentar guardar tudo aquilo por que estou passando, para

⁴³ “Ô cante, Ulisses/Cante suas viagens/Conte por onde andou/Conte o que viu./E conte a história de um homem que nunca quis deixar seu lar/Que era feliz e vivia entre as pessoas que conhecia/E falava a língua delas/Cante como ele então foi atirado no mundo” (MEKAS, 1976, tradução nossa).

guardar ao menos pedacinhos disso. Perdi demais. Então, agora, eu tenho esses pedacinhos daquilo por que passei” (MEKAS, 1976).

Figura 121 – *Lost Lost Lost*, J. Mekas (1976)

Fonte: DVD acervo Henri Arraes Gervaiseau

Alguns meses depois, os vistos de permanência dos irmãos Duschenes expiram e eles decidem ir para a Inglaterra. Assim, cerca de um mês antes da invasão da Polônia por tropas alemãs em 1º de setembro de 1939, Rolf e Herbert tomam o trem até Paris, e depois seguem para Bruxelas para encontrar o pai. De lá, seguem para Londres onde se reúnem ao irmão Lutz. Herbert vai viver em Cornwall. Em 1940, Rolf e Lutz são presos e levados para a ilha de Man, entre a Inglaterra e o norte da Irlanda. A ilha passara a ser usada como campo de concentração de refugiados judeus alemães e austríacos. Os irmãos provavelmente estavam nas primeiras levas de prisioneiros que começaram a chegar à ilha a partir de maio de 1940.

Muitos refugiados viviam na Inglaterra desde 1938, mas com a entrada do país na guerra em setembro de 1939 e o recrudescimento das hostilidades, o medo crescente entre a população inglesa fez com que os refugiados passassem a ser considerados com desconfiança. Com o intuito de apaziguar os ânimos, Winston Churchill ordena então a detenção de judeus, mas também de simpatizantes do nazismo. Esses prisioneiros são enviados à ilha de Man e em seguida deportados para campos de concentração ingleses no Canadá ou na Austrália. Rolf e Lutz seguiriam para o Canadá e o resto da família se juntaria a eles: o pai, a mãe e o irmão menor Mario lá se instalariam definitivamente. Todos exceto Herbert.

Apaixonado por Elisabeth, uma alemã que conhecera em Gland e que tinha parentes no Brasil, Herbert decide não seguir para o Canadá com o resto da família. Em junho, ele compra uma passagem só de ida em um navio inglês, rumo ao Rio de Janeiro para lá reencontrar sua amada e começar uma nova vida. Franz Duschenes briga com o filho por ele escolher o Brasil: “Um país selvagem, coberto de mata impenetrável, com animais perigosos, cobras venenosas por toda parte, além de uma língua pouco conhecida” (DUSCHENES, F., apud DUSCHENES, H., 2003). Herbert não se demove e assim tem início a viagem que mudaria sua vida. São 20 dias no mar, evitando submarinos alemães: “Não era uma viagem de turismo, mas um transporte com risco de guerra” (DUSCHENES, H., 2003). Em seus relatos, ele conta as dificuldades para conseguir embarcar. Fora a expressa proibição de retornar à Inglaterra, ele teve de apresentar um visto de saída da Inglaterra, um visto de entrada no Brasil e um passaporte alemão com suástica e carimbos nazistas. O pai de Elisabeth pagara para que não constasse no documento a letra “J” de *Jude*, pois neste caso, o visto de entrada no Brasil lhe seria negado. Ele foi também obrigado a entregar sua bagagem 48 horas antes do embarque e se apresentar 24 horas antes para uma revista, o que ocasionou um contratempo envolvendo suas fotografias.

Quando eu apareci lá, na hora determinada, o policial, com expressão severa e gestos de militar, colocou a minha mala em minha frente, abrindo ritualmente o objeto suspeito. Tirou peça por peça com expressão de máxima desconfiança, chegando a pegar na mão um grande envelope pardo: “O que tem aí dentro?” Eu expliquei: “Uma coleção das minhas fotografias mais queridas, que eu tirei durante a minha vida e que são de valor para mim”. “Elas são excelentes. Eu chamei todos os meus colegas e nós tivemos um grande prazer em admirar tanta beleza”, respondeu o policial. Aí eu entendi que eles já tinham revistado a minha mala antes e que tudo agora não passava de uma farsa policial. Respondi simplesmente “Thank you” e ganhei um sorriso do severo policial, que logo se desculpou por ter de confiscar o mapa da Noruega que acompanhava as fotos de lá. Eu só disse: “Faça bom proveito disso” e ele soltou outra risada e fechou com um lacre a mala (DUSCHENES, H., 2003, aspas do autor).

Mais adiante, já a bordo do navio atravessaria o Atlântico passando por Calais, Duschenes faz o relato de uma batalha:

Aviões metralhavam os fugitivos que corriam por sua vida, matando na praia milhares. Os sobreviventes esperavam a salvação pelos numerosos barquinhos que poderiam leva-los à segurança da ilha britânica [...] Esses dias ficaram conhecidos mais tarde como a heroica travessia do canal, que salvou o que sobrou da força expedicionária inglesa em Dunquerque.

Heroica, sim, mas um tremendo desastre, uma vergonha de amadorismo, tipicamente inglês, como se fosse um evento de esporte. A Inglaterra estava completamente despreparada para uma guerra total, consequência fatal do acordo de Munique (que assim entrou para a história, tornando-se inesquecível) (DUSCHENES, H., 2003, parênteses do autor).

Era a batalha de Dunquerque que ele testemunhava ao se despedir do continente europeu, um combate que durou de maio a junho de 1940, em que tropas britânicas e francesas encurraladas por uma divisão *panzer* alemã tiveram de bater em retirada. Graças à calmaria das águas, o navio de Duschenes consegue passar incólume pela operação de evacuação de soldados aliados pela marinha inglesa, enquanto Royal Air Force cobria a operação pelos ares. Depois de três dias de viagem o navio faz uma parada em Lisboa, onde ele aproveita para enviar a primeira carta para a mãe, ainda na Suíça. O navio passa pelas águas de Cabo Verde e, finalmente, em julho de 1940, avista a baía da Guanabara. Com a chegada ao Brasil se encerram as viagens de juventude. Haveria porém mais um pequeno vai e vem, devido à Elisabeth.

No Rio de Janeiro, última parada antes do destino final no porto de Santos, ele desembarca e vai almoçar no centro da cidade, na Confeitaria Colombo. Qual não foi sua surpresa ao se deparar com bandeiras nazistas nas janelas. Em 14 de junho, a França fora ocupada pelo exército alemão e, no Brasil de Getúlio Vargas, não eram poucos os simpatizantes do *Führer*.

Passando na volta para o cais, atravessamos centenas de alemães bêbados nas mesas na calçada da Cinelândia. Era o fim. O meu fim. Escapei deles na Europa, e para onde fugir agora? Amazonas? Agora não posso mais voltar. Porque, porque deixei a Inglaterra? Lá eu estava entre amigos, seguro de corpo e de moral, com gente que pensava como eu. O dia mais negro. Uma profunda depressão começava a tomar conta de mim, e não era para menos. Fazer o quê, agora? (DUSCHENES, H., 2003).

Esse primeiro impacto é um momento significativo e lembrar que ele aportou no Brasil apenas cinco anos depois de Claude Lévi-Strauss nos ajuda a dimensioná-lo. Os motivos da vinda do etnólogo são de natureza diferente e em *Tristes trópicos* ele lança mão das primeiras impressões de Cristóvão Colombo para compor as suas próprias. Algumas observações de Lévi-Strauss remetem ao Brasil que Duschenes, teria visto por ocasião de sua chegada, quando ele diz, por exemplo, que na natureza brasileira não havia a compartimentação europeia em torno de vilarejos e cidades, por sua vez organizados em função de vales, pradarias e florestas, e onde as pessoas tendiam a se fechar sobre elas

mesmas. Segundo ele, no Brasil, “[...] tudo isto vive de uma existência única e global. O que me cerca por todas as partes e me esmaga não é a diversidade inesgotável das coisas e dos seres, mas uma só e formidável entidade: o Novo Mundo” (LÉVI-STRAUSS, 1955, p. 86, tradução nossa).

Esse impacto, acachapante tanto para Lévi-Strauss como para Duschenes e Flusser, não pode ser desprezado, pois esse primeiro olhar que descobre aquilo que Lévi-Strauss chama de “formidável entidade”, o Novo Mundo – e, no caso de Duschenes, em uma chave mais pessoal, um mundo novo –, é determinante para a análise de um conjunto de filmes cuja produção se deu *após* essa visão e acabaram por cumprir a função de construir uma “nova memória” de seu realizador. Esse processo tem como ponto de partida vários sobressaltos misturados à descoberta de um país completamente diferente do seu. Ele narra, por exemplo, o momento em que se depara com o navio de guerra alemão Windhuk ao chegar ao porto de Santos:

Entrando, já na madrugada meio clara no estuário de Santos e aproximando-nos do cais do porto, vi um navio aí ancorado. Era o quê? Nada menos do que o temido Windhuk, cuja tripulação também a caminho de Montevideu se deu conta do suicídio para o qual caminhava e desistiu. Desertou, o Windhuk se entregou à Marinha do Brasil (DUSCHENES, H., 2003).

Na rota de Santos, seu navio já havia cruzado com o Queen of Bermuda, atrás do Windhuk. Assim, o Brasil não estava tão distante da guerra como ele imaginara. A tripulação do navio alemão acabou desertando e se entregando à marinha brasileira. Ficou detida até 1945 nas cidades de Guaratinguetá e Pindamonhangaba. Alguns desses alemães permaneceram no Brasil e abriram negócios, ou foram trabalhar em hotéis, como o Toriba, em Campos do Jordão, onde anos mais tarde os Duschenes passariam temporadas de férias que Herbert naturalmente filmou.

3.2.2. São Paulo

Ao descrever sua chegada a São Paulo, um dia depois de colocar os pés em território brasileiro pela primeira vez, sozinho, longe de tudo que conhecera até então, Duschenes diz: “Eu tinha que ‘perder’ os meus outros eus” (DUSCHENES, 2003, aspas do autor). A complexidade desse sentimento é considerável e está na base da sua reinvenção no Brasil, onde o arquiteto se desdobrou em pai de família, repórter da arte, educador e cineasta amador. A fim de explorar um pouco mais a tessitura do sentimento de transiência que ocorre nesse

momento, travamos um diálogo imaginário entre Duschenes e Flusser. Pois este sentimento é o outro lado – indissociável – do movimento disparado pelo exílio e que comentamos anteriormente. Por mais que Duschenes e também Flusser aludam à saída de Praga como uma experiência libertadora, isto nem sempre foi o suficiente para garantir uma transição livre de desconforto e sofrimento. Em *Bodenlos*, Flusser não poupa metáforas bastante cruas ao descrever o choque físico e cultural de recém-emigrados do norte e do leste europeu diante da natureza brasileira:

O contato com a natureza foi um choque dialético, no sentido de encontro entre determinada situação objetiva com determinada subjetividade. [...] A luz solar é muito forte, e mata todas as cores, salvo as mais berrantes. A vida animal é surpreendentemente rara, com exceção de insetos e répteis. Quase não há flores, mas há árvores floridas. O impacto que o planalto causa pode assim ser resumido: senilidade pacífica, meiga e deprimente. A natureza se apresenta como anciã que conserva ainda toda sua feminilidade sem exercer nenhuma atração sexual, nem provocar desejo. Aos que procuram dominá-la, tal anciã gigantesca se revela relativamente estéril, cabeçuda, e cheia de manhas (FLUSSER, 2007, pp. 79-80).

E mais adiante acrescenta:

Quando a gente dizia “natureza”, imaginava bosques de verde claro, prados floridos, rochas cobertas de neve, e baías do mar que penetravam as entranhas do continente em toda parte. Sabia, é claro, que não era tal natureza que esperava pela gente na vastidão brasileira. Mas tinha ilusões paradisíacas que o termo “trópicos” provoca em europeus. A desilusão foi terrível (FLUSSER, 2007, p. 81).

Em princípio, Duschenes não era dono de um espírito tão soturno quanto Flusser, que segundo ele conta, andava com um papel no bolso onde de um lado enumerava razões para viver e do outro, para se matar.

Eu não sei como era com Flusser, eu sei que ele teve dificuldades em Nova Iorque. Ele tinha uma constituição muito mais difícil, complexa, problemática do que eu. Também eu sou só meio judeu. Eu fui salvo dessa complexidade por minha mãe, que é de uma família hamburguesa, protestante, muito realista. De modo que essas fantasias não figuravam na minha educação (DUSCHENES, H., 1999).

Portanto, é de se imaginar que a fauna e a flora brasileiras impactassem os dois jovens de forma diferente. No entanto, quando Flusser prossegue seu relato, desta vez comentando o aspecto social e cultural da vida no país de adoção, é provável que a situação que descreve

ecoasse a de Duschenes, na medida em que ambos precisaram se inserir em uma sociedade totalmente desconhecida, aprendendo uma nova língua e também os costumes. Não é fortuito o fato de Flusser aludir ao engajamento cultural para suprir a deficiência que havia no plano financeiro. Tanto ele como Duschenes chegaram ao Brasil sem recursos ou relações importantes, mas, por outro lado, com uma bagagem cultural que, ao manejá-la com habilidade, proporcionou-lhes a aceitação por parte da alta burguesia paulistana.

A gente tinha nascido dentro de uma elite tradicional, contra a qual a gente se rebelava, mas assumia. Nos anos 40 houve não apenas uma degradação social, mas também reformulação da graduação da sociedade. Da seguinte maneira: em Praga a gente via na sociedade uma hierarquia ordenada por níveis de cultura, e a gente ocupava um degrau alto em tal hierarquia. Em São Paulo a gente se via forçada a admitir hierarquia econômica na sociedade, e ocupava degrau relativamente baixo em tal hierarquia. [...] o engajamento na cultura resultava não apenas em reorientação da sociedade por critérios culturais remanescentes de Praga, mas na reinserção da gente em níveis correspondentes ao ocupado em Praga. A gente passava, graças ao engajamento, a reassumir aproximadamente o mesmo papel social que o nascimento nos tinha reservado (FLUSSER, 2007, pp.81-82).

E arrematamos com Flusser que, sem nunca mitigar seus sentimentos em relação ao que ocorria, por mais conflitantes que pudessem ser, descreve a ambiguidade inerente ao que deve ter sido o período mais crítico de sua juventude, dificuldade por certo compartilhada por Duschenes e por muitos outros jovens de origem judaica em fuga:

Assim, Praga morreu. Nos últimos dias passávamos por suas ruas impregnadas de mil memórias como por cidade estranha. Ainda não tinha sido derramado muito sangue, e já a cidade era o Orcus. Um carnaval da morte e do inferno. Um reino das sombras. E aí veio uma sensação de todo inesperada. A sensação de libertação vertiginosa. Doravante não se pertencia mais a ninguém e a lugar nenhum, era-se independente. Tudo isto, a cidade e seus habitantes, os bárbaros que a ocupavam, e a própria família, não passava de teatro de fantoches. A gente olhava tudo isto de cima. E tal visão abria horizontes de um céu infinito. Doravante tudo era possível. E para dentro de tal possibilidade sem limite a gente se precipitava, de coração sangrento, mas de espírito aberto (FLUSSER, 2007, p. 39).

Em Santos, uma nova deserção, desta vez de Elisabeth. É seu irmão Kurt que vem receber Duschenes no porto. Com o exército alemão vitorioso na Europa, o pai da moça – o mesmo que pagara para adulterar seu passaporte, erradicando todo e qualquer vestígio de semitismo – agora vetava o namoro da filha com um não ariano. No lugar da mão da moça, ele recebeu uma passagem de trem para voltar ao Rio de Janeiro naquela mesma noite e a forte recomendação de lá permanecer. Assim, ele retorna ao Rio com 20 dólares no bolso. Lá

ele encontra um quarto no bairro de Laranjeiras e consegue seu primeiro emprego no Brasil, em uma empresa de engenharia elétrica, algo que não era sua especialidade. Durante os três primeiros meses ele mergulha no aprendizado de uma nova cultura e descobre a vida noturna dos bares de Copacabana. A sombra da depressão que se abatera sobre ele no primeiro dia cede lugar ao encantamento pelo país. Um dia, ao ir até o Mangue com a finalidade de conseguir um documento de identidade, ele se dá conta de estar vivendo a promessa acenada na infância por seu cartão postal:

Quando voltei de lá, tomando o bonde para o centro, de repente eu percebi para meu mais emocionante espanto: eu estava sentado num bonde aberto, passando por baixo de uma majestosa fila de enormes palmeiras ao lado de um canal de água... A minha visão de criança, realizada de verdade. Uma enorme alegria tomou conta de mim, uma euforia indescritível, que fábula, eu só podia ser grato da minha fortuna (DUSCHENES, H., 2003).

Após alguns finais de semana em São Paulo onde encontra Elisabeth clandestinamente, Duschenes decide se mudar definitivamente para a cidade. O namoro com Elisabeth não vinga e um emprego melhor acaba sendo motivo suficiente para ele se instalar na pensão de *Frau Schneider* na Rua Sergipe, no bairro de Higienópolis, em setembro de 1940. Lá ele conhece por acaso uma jovem húngara chamada Maria Ranschburg, que fora visitar uma amiga. Eles se casam em 6 de janeiro de 1942 e menos de dois anos mais tarde ele começa a filmar.

Ao comentar a primeira viagem que faz de volta à Europa com Maria, depois da guerra, ele se refere à paisagem como um possível remédio contra o que tinha acontecido. Depois de passarem pela Itália, eles seguem para a Alemanha onde haveria o delicado reencontro com a família. Afinal, parte da família era protestante, e alguns membros tinham se alinhado com os ideais do Terceiro Reich. Sobre esse episódio, ele diz: “Guerra, mortes, perseguições, raça – feridas ainda não de todo saradas. Mas tudo terminou bem, quem sabe a visita da querida paisagem seria um remédio?” (DUSCHENES, H., 2003). Já foi mencionado que a paisagem está presente na maior parte dos filmes que ele realizou: o desejo de viajar, de rever lugares e também se aventurar por outros, desconhecidos. Na obra de Duschenes, a paisagem nunca foi apenas um cenário passivo ou inexpressivo. Foi tão protagonista quanto os personagens humanos, as obras de arte e, dependendo do filmes, até mais.

Porém, a noção de paisagem como remédio releva de uma necessidade além daquela cujo motor é o gosto pela aventura ou pela beleza. Ao se tornar um remédio, ela adquire a capacidade de ser um bálsamo para o espírito, um antídoto contra os piores atos que os seres

humanos são capazes de cometer. Ela se reveste do significado que vislumbramos nas fotografias de Gland. Quando pessoas inocentes não são capazes de enfrentar tiranos – como era o caso na Europa –, voltamo-nos para algo maior que nós, como a natureza, pois achamos que ela sim terá o poder de detê-los. E neste ponto, reencontramos o romantismo alemão ao qual aludimos no início deste capítulo. As imagens de Gland possuem um caráter de serenidade, mas elas também transportam o observador para uma dimensão onírica. A atmosfera invernal, a luz filtrada pelas nuvens compõem um mundo mais sonhado que real e a tranquilidade que elas expressam não é desprovida de uma introspecção que, em seu âmago, encontra a melancolia que vemos espelhada nas imagens. Na pintura romântica, essa evocação de contornos místicos é chamada de *Stimmungslandschaft* (*Stimmung*, que pode ser traduzido por “humor”, “atmosfera” ou espírito e *Landschaft*, “paisagem”), portanto, “paisagem da alma”.

De forma pouco democrática, Bela Balázs (1955) se refere à *Stimmung* da paisagem como uma prerrogativa dos artistas e justifica esta colocação estabelecendo dois tipos de relação possíveis com a natureza, uma física e outra espiritual. Se as reticências quanto à capacidade de um camponês ter uma relação espiritual com a natureza hoje fazem sorrir (essa incapacidade é, por exemplo, negada pelo cinema sem concessões ao romantismo ou sentimentalismo de Ermanno Olmi – ele mesmo filho de camponeses – que faz da relação entre a natureza e o homem simples o grande tema de sua obra), a “fisionomia da paisagem” a qual Balázs alude se presta a explicar, pelo menos em parte, a relação de um cinegrafista com a paisagem:

A imagem da paisagem é a fisionomia que é “vista” em um lugar qualquer, fisionomia que pode ser capturada não somente pelo pintor, mas também pelo cinegrafista por meio do enquadramento da câmera. É como se o lugar de repente descobrisse o rosto, mostrando uma expressão que nós podemos reconhecer, mesmo se não somos capazes de traduzi-la em palavras. O lugar assim “estabelecido” não revela apenas o próprio rosto, mas o rosto do observador (BALÁZS, 1955, p. 110, tradução nossa).

A “alma da natureza” é de fato a alma do ser humano, e cabe ao pintor ou ao cinegrafista insuflá-la nas formas de um lugar. Mas terá sido preciso esperar o Renascimento para essa noção passar a existir e, conseqüentemente, a natureza deixar de ser um pano fundo para tornar-se de fato uma paisagem cuja beleza é revelada graças a sua “fisionomia espiritualizada” (BALÁZS, 1955). A pintura de Caspar David Friedrich nos permite ponderar de que maneira esse espírito está presente nas fotos de Gland. As obras do pintor conseguem

passar ao observador não apenas uma experiência visual, mas auditiva, ao proporcionar uma sensação de silêncio interior que convida à divagação espiritual. É interessante observar que Friedrich nasceu em Greifswald, situada a meros 270 km de Hamburgo, cidade natal de Duschenes. O jogo de luz entre claro e escuro das pinturas (Figs. 122 e 123) – que nada tem a ver com o barroco meridional –, a ausência de contornos definidos das formas, a palheta de cores rebaixadas é em grande parte responsável pelo *Stimmung* da paisagem que expressa o pathos nórdico que caracteriza o romantismo alemão que Gilles Deleuze assim comenta:

Em primeiro lugar, a força infinita da luz se opõe às trevas como uma força igualmente infinita sem a qual ela não poderia se manifestar. Ela se opõe às trevas a fim de se manifestar. Portanto não se trata de um dualismo, tampouco é uma dialética, pois estamos fora de qualquer unidade ou totalidade orgânicas. É uma oposição infinita tal ela já se faz presente em Goethe e nos românticos: a luz não seria nada, pelo menos nada de manifesto sem o opaco ao qual ela se opõe e que a torna visível (DELEUZE, 2003, p. 73, tradução nossa).

Figura 122 – *Bruma sobre o vale do Elba*, C. D. Friedrich (1821)

Fonte: www.wga.hu⁴⁴

⁴⁴ Fog in the Elbe Valley, 1821. In: WEB GALLERY OF ART. Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 12 ago. 2018.

Figura 123 – *Luar sobre Greifswald*, C. D. Friedrich (1817)

Fonte: useum.org⁴⁵

No livro de Kenneth Clark *Landscape into Art* (1966) que faz parte da biblioteca de Duschenes, o autor elabora um panorama da pintura de paisagens, não se limitando a compilar obras de artistas particularmente afeitos ao tema como Turner, Van Gogh e Cézanne, mas oferecendo uma análise das diferentes abordagens da paisagem ao longo da história da arte. Cada capítulo trata da paisagem por um viés: idealizada, fabulada, realista, naturalista, etc., além dos aspectos simbólicos inseridos nessas leituras e interpretações da natureza. Clark faz a seguinte afirmação: “Fatos se tornam arte por meio do amor que os unifica e os alça a um plano mais alto de realidade; e, na paisagem, esse amor que tudo abraça é expressado pela luz” (CLARK, 1966, p. 31, tradução nossa). Talvez pudéssemos acrescentar mais um tipo de paisagem à lista de Clark, a paisagem como remédio. Apesar de encontrarmos um lastro romântico nas últimas imagens que Duschenes faz em solo europeu antes de emigrar, essa característica acabará por se diluir na atmosfera e na luz tropical. Assim, diferentemente daquilo que acontece no romantismo alemão, as imagens que Duschenes passa a gerar no Brasil não correspondem a um vórtice de sentimentos insolúveis. Pelo contrário, transcendem o pesar e os impasses espirituais ao procurar extrair do mundo a expiação do ser humano. Quem sabe não é esta uma das interpretações do “amor que tudo abraça” a que Clark se refere.

⁴⁵ Greifswald in Moonlight, 1817. In: USEUM. Disponível em: <<https://useum.org/artwork/Untitled-Caspar-David-Friedrich-1817>>. Acesso em: 12 ago. 2018.

Mencionamos que o registro de paisagens campestres e praianas brasileiras foi fecundo nos primeiros anos de filmagem de Duschenes. No entanto, escolhemos uma paisagem urbana para fazer a transição da paisagem europeia para a tropical a fim estudar o olhar que ele pousa sobre o que encontra do outro lado do Atlântico: o filme *São Paulo* (1950), sobre a cidade no ano de 1950. Afinal, ele não foi viver no campo ou na praia, mas em uma metrópole que se desenvolvia rapidamente. A película começa com uma das marcas registradas das obras desse período, uma cartela com os dizeres, “Herbert e Maria apresentam”, batidos à máquina de escrever (Fig. 124). Essa apresentação nos diz que ele considerava os filmes um trabalho criativo conjunto dele e de Maria. Em alguns filmes de dança essa parceria é patente, pois, como veremos, Maria os protagoniza. No caso do filme *São Paulo*, ela aparece em alguns planos, mas sua participação criativa não fica em evidência. Este fato indica que a parceria do casal era um modo de vida que permeava as respectivas produções em fluxo contínuo, independentemente de um ou outro trabalho específico.

Da cartela de apresentação corta para um plano onde ele escreve o título “São Paulo” com um pincel fino sobre um cartão postal ou uma fotografia da cidade (Fig. 125). Corta para um plano geral diurno do vale do Anhangabaú e da Avenida 23 de maio, vistos de um ponto mais alto, seguido de um plano mais fechado de prédios, entre eles o Edifício Altino Arantes (conhecido como o arranha-céu do Banespa por ter sediado o banco até o ano de 2000), que começa nas nuvens, desce e continua em uma panorâmica horizontal para a direita. Há mais duas panorâmicas para a direita e três para a esquerda de cerca de 90 a 120 graus que têm a finalidade de apresentar a cidade ao espectador, e nas quais a câmera simula o movimento do seu olhar, como se ele nela aterrissasse, vindo do alto, e olhasse em volta. Há mais dois planos de nuvens que fazem a transição para as imagens feitas a partir do chão.

Figuras 124 e 125 – Abertura do filme *São Paulo* (1950)

Fonte: AMM-CCSP

Estamos agora diante do Edifício Matarazzo, construído por Francisco Matarazzo Júnior e inaugurado em 1939 para ser a sede das Indústrias Reunidas Matarazzo⁴⁶ (desde 2004 abriga a sede da Prefeitura de São Paulo). Duschenes filma a partir da Praça Ramos de Azevedo, pois o Viaduto do Chá é visível no primeiro plano, com o edifício em segundo. Ele se distancia do seu foco de interesse ao fazer um movimento de câmera rebuscado: uma panorâmica horizontal para a direita que mostra o viaduto por inteiro, voltando depois ao

⁴⁶ O projeto era do Escritório Severo Villares, mas foi revisado pelo arquiteto italiano Marcello Piacentini, que imprimiu ao projeto elementos da arquitetura fascista da Itália sob Mussolini. Cf. LORES, R. J.; VERONEZI, L. A nova vizinhança de Dória. In: **Folha de São Paulo**. Disponível em: <<http://arte.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/12/31/nova-vizinhanca-de-doria/>>. Acesso em: 13 ago. 2018.

edifício. Ele corta para a imagem refletida do prédio sobre a água do chafariz da praça seguida de uma panorâmica vertical que sobe de volta em direção ao Edifício Matarazzo, concluindo assim o percurso da lente. Lembramos que o reflexo de construções arquitetônicas sobre a água são uma das marcas do estilo de Duschenes. Há um novo corte, desta vez para o Edifício Alexandre Mackenzie, que ficou conhecido como sede da Light. Uma panorâmica vertical desce de novo até a água do chafariz que agora espelha o edifício. Corta para uma panorâmica que sobe em direção aos arranha-céus, e reencontramos o Edifício Altino Arantes (o primeiro da cidade, construído em 1947), agora visto em *contre-plongée*.

Neste ponto, tem início um tipo de montagem que se tornaria outra marca do estilo de Duschenes: a cidade é apresentada ao espectador em planos intercalados das construções humanas – prédios, pontes, viadutos, chafarizes, etc. –, e as pessoas vivendo, trabalhando ou passando um momento de lazer nesses lugares. Duschenes nunca deixou de levar em conta nas suas filmagens o trinômio formado pela arquitetura, o ser humano e a natureza, e este pode ser considerado o filme que inaugura o diálogo em imagens entre os três elementos. Há mais uma dúzia de planos de arranha-céus de arquitetura moderna, entremeados a planos das imediações da Praça Dom José Gaspar e da Avenida São Luís. Quase na metade do filme (na altura de cinco minutos e meio), a revelação de um prédio em construção: é o Edifício Jaraguá, futura sede do jornal O Estado de São Paulo, originalmente um projeto encomendado à família Mesquita ao escritório de Jacques Pilon para quem Duschenes trabalhava desde 1940.

Portanto, o olhar que ele pousa sobre a cidade é o de um cidadão, de um cineasta, mas também o de um arquiteto, recorte que desenvolveremos mais adiante. Por ora, acrescentamos apenas o fato que o arquiteto em questão está diretamente implicado nas obras que vemos, pois contribui para a modernização de sua cidade de adoção. Isto certamente confere ao filme uma carga pessoal e autoral, onde quem filma está diretamente implicado na paisagem em transformação. Vemos a fachada do prédio quase terminado onde há uma faixa com os dizeres "O Estado de São Paulo", mais legível no fotograma da digitalização feita pelo laboratório comercial (Fig. 126)⁴⁷. No topo do prédio há uma antena, provavelmente a que serviria à Rádio Eldorado que o prédio também viria a abrigar.

⁴⁷ Os fotogramas amarelados são da minha copiagem e os demais da digitalização feita pelo laboratório comercial. Apesar de eu normalmente dar preferência à minha copiagem, no caso do filme *São Paulo* utilizei estes últimos, pois as imagens estão mais nítidas.

Figura 126 – Edifício Jaraguá em construção (1950)

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

Figuras 127 e 128 – Edifício Jaraguá em construção (1950)

Fonte: AMM-CCSP

Depois dessa introdução à cidade de um ponto de vista arquitetônico, o filme entra na parte sociocultural da vida em São Paulo. Corta para imagens internas do apartamento onde Duschenes vivia desde 1946 com Maria, na Rua Silvia, não longe da Praça 14 Bis. Há vários planos de amigos sentados no sofá da sala. O tipo de reunião que vemos no filme já acontecia antes dele adquirir uma câmera. Ele convidava semanalmente os amigos para ouvir música – um repertório que podia ir de Prokofiev a Gershwin –, não apenas para o divertimento de todos, mas para em seguida discutir sobre o que tinham ouvido (DUSCHENES, R.; ITAÚ CULTURAL, 2016). Essas reuniões ou saraus musicais podem ser considerados como a primeira manifestação daquilo que se consolidaria em aulas de história da arte com uma metodologia específica.

Corta para mais um plano desses amigos, mas agora Jorge Kornbluh é enquadrado, sentado sobre o braço do sofá e fumando. O enquadramento demorado e mais fechado salienta a importância que ele tem em comparação com os outros personagens. Os planos

seguintes são recortes do interior do apartamento e mostram os itens do mobiliário e da decoração de design sofisticado, como quadros na parede, o móvel de linhas simples e modernas que abriga a coleção de discos na mais perfeita ordem, o toca-discos e os autofalantes embutidos, a mesinha de centro que se desdobra em floreira com pequenos vasos dispostos em um dispositivo lateral, as flores espalhadas pelo ambiente e o grande vaso com um arranjo de tipo ikebana sobre uma mesinha Noguchi.

Há bebidas e acepipes sobre a mesa de centro, todos conversam e fumam e, apesar da atmosfera jovial, estão elegantemente vestidos, os rapazes de terno e gravata. Há uma panorâmica vertical que começa enquadrando um dos rapazes e sobe seguindo a haste alta e sinuosa de uma luminária de chão que está atrás dele. Sobre a parede estão afixados desenhos não enquadrados, provavelmente esboços feitos por Duschenes. Um corte seguido de uma panorâmica curta de um plano fechado de um cardápio faz a transição para uma nova situação: de cima para baixo, ele revela, em francês entrelaçado com inglês, a refeição que será servida: *Menu*, *Cocktail* seguido da lista de bebidas e tira-gostos: *Martini sec*, *Martini dry*, *olives*. Mais abaixo, as opções do *Diner* (sic), que incluem um consommé, filé de pescada *bonne femme*, peru à brasileira, bolo marmorizado e *Moka* (sic). Porém, esse cardápio não se refere ao encontro de amigos no apartamento, mas a outro evento social, desta vez um jantar formal. O espectador é introduzido nessa nova situação com um plano do peru sendo fatiado sob a supervisão de dois cozinheiros. É possível reconhecer Maria e seus pais entre os convidados, cujo pertencimento a uma elite social, financeira ou política (ou todas essas coisas) é visível. Contudo, não é possível saber onde acontece o banquete, nem seu propósito.

Duschenes engata essa sequência com um plano geral externo do Teatro Municipal, ainda antes da reforma de 1952-1955 que seria feita para as celebrações do IVº Centenário da cidade, em 1954⁴⁸. Corta para o plano fechado de um cartaz que anuncia um espetáculo (Fig. 129). Trata-se de *Folclore das Américas*, anunciado como “Grandioso espetáculo de arte negra americana com Katherine Dunham⁴⁹ e sua companhia de bailarinas, cantores e músicos”. A história por trás desse cartaz merece atenção: Dunham iniciou sua tournée brasileira no Rio de Janeiro em junho de 1950, acompanhada pela “Katherine Dunham

⁴⁸ Cf. CONCEIÇÃO, R. A. da; SANTOS, S. L. dos. Teatro Municipal - Estudos preliminares para roteiro de visita monitorada. Prefeitura do Município de São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. São Paulo, jul. 2008. Disponível em:

<https://www.researchgate.net/profile/Rosangela_Da_Conceicao2/publication/259822996_Teatro_Municipal_de_Sao_Paulo_Estudos_preliminares_para_roteiro_de_visita_monitorada/links/0046352e04b0a42e7a000000/Teatro-Municipal-de-Sao-Paulo-Estudos-preliminares-para-roteiro-de-visita-monitorada.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2018.

⁴⁹ Maya Deren, citada na última parte desta tese, ofereceu-se para trabalhar com Katherine Dunham na gestão da companhia em 1941, viajando com ela por um ano e desenvolvendo seu gosto pela dança. Cf. DEREN (2005).

Company”, seguindo depois para São Paulo onde faria uma temporada de duas semanas no Teatro Municipal⁵⁰. Além de bailarina e coreógrafa, Dunham era formada em Antropologia Social pela Universidade de Chicago e uma importante pesquisadora de danças folclóricas. Chegando a São Paulo, pelo fato de serem afrodescendentes, ela e seu grupo foram impedidos de se hospedar no hotel de luxo onde tinham feito reservas. O caso repercutiu negativamente no exterior – em menor escala no Brasil –, mas Dunham permaneceu na cidade e levou adiante a temporada, como previsto.

Figuras 129 e 130 – Katherine Graham no Teatro Municipal (1950)

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

⁵⁰ Cf. BIBLIOTECA NACIONAL. Jornal da Noite, 7 jun. 1950, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=348970_05&pagfis=2282&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acesso em: 15 ago. 2018.

O episódio levou o então deputado federal Alfonso Arinos a apresentar um projeto de lei estabelecendo como contravenção penal por preconceito de raça e de cor uma série de atos, entre eles o de negar hospedagem a uma pessoa com base nesses motivos. Arinos já havia se incomodado anteriormente com um episódio de racismo envolvendo seu motorista particular, negro, casado com uma catarinense descendente de alemães. Assim, apesar de algumas comparações canhestras por parte de Arinos com a situação dos judeus na sociedade, o projeto ganhou fôlego com o apoio público de Gilberto Freyre e, em 1951, foi aprovada a lei nº 1390/51, conhecida como Lei Afonso Arinos contra a discriminação (VILLA, 2001).

O que segue o plano do cartaz é extraordinário. Duschenes filma o espetáculo e o monta em 13 planos, contemplando o espectador com elementos valiosos. Em primeiro lugar, temos hoje o registro, decerto o único, da apresentação da companhia de Katherine Dunham no Teatro Municipal de São Paulo em 1950. Vemos trechos de várias danças latino-americanas com Dunham ao centro do palco (Fig. 130) até o plano final, no qual os artistas agradecem e a cortina cai. Além disso, não se trata de um espetáculo qualquer, mas de um evento que acabou tendo um impacto sobre a história social do país, não tanto por suas qualidades formais ou conteúdo, mas pelos acontecimentos que o cercaram e que chamaram a atenção para a discussão sobre o racismo no Brasil, contribuindo assim para aceleração do processo de modernização da sociedade brasileira.

Além disto, este é provavelmente o primeiro registro que Duschenes fez de um espetáculo. Esse tipo de filmagem se tornaria corrente em sua produção, apesar das proibições de filmar espetáculos e dificuldades práticas, como a luz insuficiente e o barulho do motor da câmera a incomodar os demais espectadores. Indemovível, Duschenes filmaria o Teatro Negro de Praga, a Ópera de Pequim durante sua viagem à China na década de 1980, o Alvin Ailey American Dance Theater em Nova Iorque e muitas outras apresentações.⁵¹

Confirmando essa prática, ainda no filme *São Paulo*, ele corta para uma montagem de imagens do programa da peça *A importância de ser prudente*, de Oscar Wilde, levada no Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, em 1950⁵². Na sequência seguinte, temos cinco planos da peça, nos quais discernimos Sérgio Cardoso no papel de Algernon (de terno escuro, fig. 131), Elizabeth Henreid, Waldemar Wey, Marina Freire e alguns furtivos fotogramas de Nydia Licia agradecendo ao público de mãos dadas com Cardoso (eles então eram casados) e

⁵¹ Duschenes conta que chegou a ser expulso de alguns lugares por estar gravando sem autorização, como do Museu do Vaticano e de um teatro em Nova Iorque (DUSCHENES, H., 2002).

⁵² Cf. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento397887/a-importancia-de-ser-prudente>. Acesso em: 14 ago. 2018.

desaparecendo atrás das cortinas. A peça contava também com Cacilda Becker no elenco (LICIA, 2004). Corta de volta para o programa onde estão enumeradas as várias montagens do TBC que dão conta da variedade e da qualidade das produções do teatro, entre elas, *A voz humana*, de Jean Cocteau, *A mulher do próximo*, de Abílio Pereira de Almeida e *À margem da vida*, de Tennessee Williams.

Figura 131 – Sérgio Cardoso no TBC (1950)

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

Alguns planos das ilustrações do programa fazem a transição para uma nova sequência, agora do recém-inaugurado Teatro Cultura Artística⁵³. O primeiro espetáculo foi musical, com a Orquestra Sinfônica de São Paulo apresentando obras de Camargo Guarnieri e Heitor Villa-Lobos, regidas por seus respectivos compositores. Um primeiro plano mostra o nome do teatro coroando a edificação. Há um plano geral da fachada seguido de outro mais fechado com cartazes dos espetáculos. Corta para quatro planos do mural *Alegoria às artes* (1949), de Emiliano Di Cavalcanti, já montados no estilo que Duschenes adotaria, mostrando primeiro um plano geral da obra para em seguida fazer recortes variados, alternando planos fixos com panorâmicas suaves.

Corta para mais um programa, este de um recital do violinista Yehudi Menuhin no Teatro Cultura Artística em julho de 1950, que informa que ele tocou Beethoven, Prokofiev, Bach, Brahms e Paganini. Seguem planos curtos de outros programas: uma apresentação de Fritz Jank, pianista alemão radicado no Brasil tocando fugas de Bach; *A paixão segundo São*

⁵³ Cf. Linha do tempo. In: CULTURA ARTÍSTICA. Disponível em: <<http://www.culturaartistica.com.br/linha-do-tempo>>. Acesso em: 18 ago. 2018.

João, de Bach, regida por Martin Braunwieser, austríaco, também radicado no Brasil, e importante personagem da cena musical da época. Em 1938, Mário de Andrade, então Diretor geral do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, tinha entregado ao músico o comando da Missão de Pesquisas Folclóricas, uma expedição com o objetivo de pesquisar a música brasileira e também fazer registros musicais dessas manifestações em discos de 78 rotações.

Pode-se perceber [...] a inteira dedicação de Braunwieser em prol da música brasileira. Sua opção pelo Brasil está inteiramente articulada com a descoberta que fez do país durante a viagem da Missão de 1938. Na realidade, Braunwieser foi um homem de seu tempo, vivendo o seu presente, identificado com a proposta nacionalizante de Mário de Andrade para a música erudita do Brasil (CARLINI, 1998, p. 108).

A montagem prossegue, evidenciando a importância de emigrados entre os expoentes da vida cultural da cidade e sua contribuição para a afirmação da cultura brasileira, assim como o alcance internacional da programação do teatro, manifesto no panteão de artistas que lá se apresentavam: vemos mais programas de recitais, por exemplo, do violinista judeu polonês naturalizado norte-americano Szymon Goldberg e do pianista francês Daniel Ericourt. É importante notar que Duschenes não podia gravar os recitais por conta do ruído do motor da câmera. Por essa razão, ele recorre à montagem dos programas e, ao fazer recortes que dão conta não somente dos intérpretes, mas dos compositores interpretados, ele indica o repertório tocado para, quem sabe, podermos imaginar a apresentação. É bastante provável que ele projetasse esse filme acompanhado por um disco de um desses compositores.

Depois do teatro, ele passa para as artes plásticas, mais precisamente para o Museu de Arte de São Paulo. Uma sequência de 18 planos internos mostra o MASP da Rua Sete de abril, no centro da cidade, quando este funcionava no segundo andar do Edifício Guilherme Guinle⁵⁴. Este era mais um projeto do escritório de Jacques Pilon, encomendado por Assis Chateaubriand com a finalidade de ser a sede dos Diários Associados. A concepção do museu era de Lino Bo Bardi, que removeu paredes e elementos decorativos do projeto original, modernizando ao espaço e tornando-o apto a acolher em seus 1.000 m² uma pinacoteca, uma sala de exposição didática sobre a história da arte, duas salas para exposições temporárias e um auditório com 100 lugares. A proposta da arquiteta italiana refletia o conceito que fundamentava o novo museu, o de ser um espaço dinâmico, voltado para o compartilhamento e a difusão da arte e da cultura para o público paulistano.

⁵⁴ O museu da Avenida Paulista seria inaugurado em novembro de 1968.

Como ele faria em inúmeros filmes sobre exposições e museus, Duschenes filma o espaço expositivo, as obras (reconhecemos várias obras do acervo do MASP, entre elas o *Retrato de Suzanne Bloch*, de Picasso, que seria roubada em 2007 e recuperada no ano seguinte), mas também os frequentadores do museu. A sequência inaugura as filmagens em museus e desde este primeiro registro, Duschenes deixa claro que para ele a obra precisa ser acessível ao frequentador, não importa quem ele seja. Há várias pessoas circulando, inclusive um frade, e ele escolhe alguns desses personagens para sobre eles fechar a lente e nos mostrar como eles olham para uma pintura, como se relacionam com ela: aproximam-se, curvam-se, afastam-se, voltam a se aproximar. Em suma, a linguagem corporal dos visitantes interessa e ele tanto quanto a obra. Esta permaneceria uma característica das suas filmagens em inúmeros espaços expositivos mundo afora.

Da arte vamos para a diversão: primeiro, o Jockey Club de São Paulo. O hipódromo da Avenida Cidade Jardim fora inaugurado em 1941, apenas seis anos antes do MASP da Sete de abril. Duschenes não entra no hipódromo. Há 10 planos gerais (cinco das edificações do clube e cinco de um páreo em curso), feitos de longe e do alto, provavelmente de algum ponto do bairro do Morumbi, que na época estava sendo loteado pelo engenheiro Oscar Americano, dando início ao processo de urbanização da área que foi aos poucos deixando de ser um conjunto de chácaras e fazendas para se tornar um bairro da elite paulistana. Coincidentemente, Lina Bo Bardi, indiretamente presente na sequência do MASP, estava iniciando a construção da sua casa de vidro no Morumbi neste ano de 1950⁵⁵.

A película fecha com uma segunda sequência de lazer, esta de planos noturnos. Sempre que possível, Duschenes terminou seus filmes com crepúsculos ou imagens noturnas a fim de conferir um arco temporal de um dia à narrativa. Nesta última sequência de 10 planos, vemos uma montagem parecida com aquela dos programas de teatro. Isto é, assim como ele não pôde levar a câmera para dentro do auditório do Teatro Cultura Artística, ele não entra nos lugares noturnos que mostra. No lugar da experiência in loco, ele monta planos que deixam ao espectador a incumbência de imaginar o que acontece dentro desses lugares. Há planos de fachadas de bares e restaurantes com seus nomes em neon, entre eles o Bar Juca Pato (Fig. 132), no largo do Paissandu, o Restaurante Palhaço, a Confeitaria Candy e as churrascarias Argentina e Paulista. Mas há também uma única imagem de interior de um boteco, filmado do lado de fora, e o cartaz de um *western* que estava passando em algum cinema do centro da cidade, *Golpe de misericórdia* (*Colorado Territory*, 1949), de Raoul

⁵⁵ Cf. INSTITUTO BARDI. Disponível em: <<http://institutobardi.com.br>>. Acesso em: 19 ago. 2018.

Walsh. O penúltimo plano de pipocas estourando no interior iluminado de um carrinho de pipoqueiro, o único plano-detalle da sequência, não chega a destoar, pelo contrário, age como uma pequena nota lírica sobre a atmosfera da vida noturna da cidade (Fig. 133).

O filme *São Paulo* impressiona pela riqueza de dados sobre a cidade no ano de 1950. Na verdade, ele abrange algo além das informações de natureza histórica: ele é o testemunho de um *Zeitgeist*, um momento em que o Brasil despertava para uma década de especial efervescência demográfica, cultural e econômica. Nesse decênio, com a industrialização do país, 24 % da população rural migrou para as cidades. O Brasil enriqueceu e o analfabetismo caiu. No mesmo compasso, instaurou-se um processo de modernização da sociedade brasileira em várias instâncias. Esse impulso culminaria com Juscelino Kubitschek na presidência do país entre 1956 e 1961, e traria mudanças importantes, tanto pela ambição de seus projetos como pelo seu valor simbólico, como é o caso da construção de Brasília, inaugurada em 21 de abril de 1960, não por acaso feriado de Tiradentes, mártir e herói da Inconfidência Mineira.

Em 13 minutos, o filme consegue apresentar um rico e variado panorama dessas transformações, seja na arquitetura, nas artes ou no lazer e nos permite compreender melhor o período. A “desilusão terrível” à qual Flusser aludiu ao descrever sua chegada ao Brasil não encontra ressonância nas imagens de Duschenes, muito pelo contrário. A vida pessoal do professor parece ter sido contaminada pela agitação da cidade que traz em seu bojo a promessa de um país desenvolvido e, conseqüentemente, de um futuro melhor para seu povo.

Figuras 132 e 133 – *São Paulo* (1950)

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

Dez anos depois de sua chegada ao Brasil, ele trabalha em um dos mais prestigiosos escritórios de arquitetura de São Paulo e participa de alguns dos projetos mais arrojados da cidade, como o arranha-céu que abrigará a sede de seu mais importante jornal e o da sede das empresas de Chateaubriand. Ele convive com a elite da sociedade e sua vida social floresce. Ademais, ele tem acesso ao melhor da cultura, assim como acontecia na Europa. Ele agora tem até um leque ampliado de opções, pois somou ao seu repertório cultural europeu o brasileiro, com sua constelação de excelentes atores, grupos de teatro, músicos e artistas plásticos, vários deles emigrados como ele. Os inúmeros planos de objetos de designers renomados e programas de espetáculos são exemplos da qualidade de vida que estava ao seu alcance. Pois, se ao montar imagens desses programas ele narra o dia a dia cultural de São Paulo, ele também fala da sua própria vida por meio dos recitais e das peças a que assistia, e dos jantares e restaurantes que frequentava. Acontece portanto uma sobreposição de narrativas: o filme é sobre São Paulo ou sobre Duschenes? Na verdade, é sobre ambos e esses dois fios narrativos são indissociáveis.

Mas, a quem exatamente ele se dirige quando faz esse retrato da cidade? Certamente não estamos diante de *A Bronx Morning* (1931), de Jay Leyda, um curta-metragem rodado dois anos depois do *crash* da bolsa de Nova Iorque que mostra o dia a dia dos habitantes do Bronx. Depois da sequência da chegada ao bairro de trem (que pontua a localização distante do centro), Leyda abre com imagens de lojas de mercadorias baratas, muitas delas em liquidação. O espectador compreende de saída que não está diante de uma elite social. Os pequenos comerciantes, os vendedores de frutas que ainda usam carroças como ponto de

venda móvel de seus produtos são tributários de um século XIX ainda detectável nos hábitos dessa comunidade de imigrantes europeus, muitos deles judeus. As crianças brincando e brigando nas ruas, o plano do tênis rasgado de um menino e os prédios que, mesmo filmados apenas do lado de fora, dão a impressão de estar a ponto de explodir a qualquer momento, tantas são as famílias que vivem neles. Leyda busca o que há de coloquial no Bronx através da lente que abraça e está sempre muito próxima daquilo e de quem é filmado, a ponto de passar uma impressão de cumplicidade que acaba sendo compartilhada com o espectador com a naturalidade de quem reparte um pedaço de pão.

Tampouco estamos diante de *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rudolf Lustig, obra salpicada de intertítulos moralizantes e ufanistas e que em tudo vê o caminho em direção à glória à qual a cidade está predestinada por meio da industrialização e do progresso de um modo geral. Até o presídio do Estado, o Instituto de Regeneração, dá azo à “cura” – como diz o texto inserido no filme –, de seus detentos, através do trabalho, da instrução e da religião católica. Enquanto Leyda se dirige às pessoas comuns de forma singela e poética com um filme que é sua própria mensagem, Kemeny e Lustig, imigrantes húngaros, trabalham em uma chave parecida a de outras sinfonias urbanas, tal *Um homem com uma câmera* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929), de Dziga Vertov, e *Berlim, sinfonia da metrópole* (*Berlin - Die Sinfonie der Grosstadt*, 1927), de Ruttmann, onde (e aqui não está em pauta o grau de competência artística) o tom é grandiloquente e a cidade é a protagonista de transformações imbuídas de ideologia, que, por sua vez, se entrelaça a uma admiração quase mística pelas novas tecnologias.

Há outra comparação intrigante, desta vez com a cidade que vemos no filme educativo *São Paulo* produzido pelo Office of Strategic Services dos Estados Unidos em 1944, o mesmo que coproduziu com a RKO a obra inacabada de Orson Welles, *É tudo verdade* (*It's All True*, 1943), filmada entre 1941 e 1942. A finalidade destes dois projetos era a mesma, a aplicação da chamada “política de boa vizinhança” entre os Estados Unidos e a América Latina. No curta-metragem sobre São Paulo, o olhar sobre a “metrópole que mais cresce no mundo” não poderia ser mais distante daquele que Duschene lhe consagraria seis anos depois. Ambos são curtas-metragens em preto e branco e, por coincidência, ambos abrem com um plano do vale do Anhangabaú. Há também alguns planos parecidos do Viaduto do Chá e do Edifício Matarazzo, mas as semelhanças param por aí.

Na produção norte-americana (que começa e termina com a abertura de *O Guarani*, de Carlos Gomes), entremeadas às imagens pacatas do centro da cidade, do Museu do Ipiranga e monumentos variados, foram montadas sequências filmadas em uma fábrica de automóveis

representando a indústria automobilista brasileira. Não por acaso, vemos caminhões militares na linha de produção enquanto o narrador diz que “a fábrica de automóveis que emprega 1.200 pessoas está hoje totalmente voltada à fabricação e montagem de veículos militares para as forças brasileiras em rápida expansão” (tradução nossa). Mais à frente, sem jamais citar explicitamente a Segunda Guerra Mundial, vemos uma fábrica de munição para artilharia e também a indústria petroquímica empenhada na produção de nitrocelulose (algodão-pólvora) e outros explosivos, “empregando 5.000 pessoas trabalhando 24 horas por dia, sete dias por semana” (tradução nossa). A insistência em dar a entender que São Paulo (e, portanto, o Brasil) é uma cidade incondicionalmente alinhada com causa dos Estados Unidos no conflito que acontece em solo europeu, é acompanhada pela exaltação do paulistano como um povo igualmente comprometido, além da guerra, com a igreja e a família.

Duschenes decerto não se lança em grandes discursos ideológicos de nenhuma natureza e, mesmo não adotando a postura intimista de Leyda, tem uma visão lírica da cidade que elogia no seu filme de maneira sincera. Vivendo no Brasil há uma década, é com *São Paulo* que ele logra fazer o filme sobre aquilo que ele de fato encontrou do outro lado do Atlântico. Por esse motivo, as imagens não parecem tanto dialogar com o público brasileiro que, afinal, já conhecia o que ele filma e que ele não tenta convencer de nada, como com o estrangeiro – provavelmente as pessoas que ele deixou para trás, seus parentes em outros países –, ao mostrar um Brasil que desmente os estereótipos de país subdesenvolvido, sem refinamento cultural, selvagem, em suma, um país dentro da descrição da natureza brasileira como uma “anciã gigantesca” feita por Flusser, ou ainda, as alusões não menos severas feitas por seu pai.

Portanto, além do seu valor histórico como registro de diversos eventos marcantes, no plano pessoal, o filme é também a prova que o Brasil tinha sido uma escolha acertada. Contudo, isto ainda não estava totalmente sedimentado em Duschenes em 1950. Em 1951, ele viaja para o Canadá com Maria e o filho para visitar a família. A estadia desperta dúvidas nele e traz a vontade de voltar a viver em um ambiente mais próximo às suas raízes europeias. Isto até a família ir um dia almoçar em um restaurante e testemunhar o garçom se recusar a servir uma família judia. Ronaldo, então com sete ou oito anos, lhe pergunta qual o motivo dessas pessoas estarem sendo ignoradas. Esse questionamento suscita o sentimento que dissipa suas dúvidas e que ele assim descreve:

O que vão explicar? Vamos toda a história começar de novo??? NEVER.
Vamos embora deste marasmo para nosso, NOSSO país que já tem vencido

isso. Nunca mais na minha vida vou permitir de viver eu e especialmente minhas crianças de viver cercado, perseguido e rebaixado, nós conhecemos um país melhor, nada de cair na sedução de regresso. Seguiram na verdade ainda uma série de incidentes desta natureza: “NO JEWS ALLOWED” que não tenho vontade de registrar aqui. Meu pai negava, minha mãe sabia. Ela chorou mas prometi de visitá-los de novo – o que fiz, num incrível total de 17 vezes até a morte deles (DUSCHENES, H., 2003, maiúsculas e aspas do autor).

E assim, Duschenes retornou ao Brasil. Nos anos subsequentes, ele ofereceria seus cursos a instituições no exterior, chegando a pleitear um cargo no New Brunswick Museum em Saint John em 1967, projeto que não vingou⁵⁶. Ele nunca mais viveria em outro país.

3.2. O olhar do arquiteto

3.2.1. Novos tempos, uma nova sociedade

Quando Duschenes chega ao Brasil, ele ainda não é professor nem cineasta amador, ele é arquiteto. Ainda em Hamburgo, ele hesitou antes de abraçar a profissão:

Antes de tomar uma decisão definitiva quanto a minha profissão futura, inscrevi-me em cursos básicos da Universidade de Hamburgo. Porém nunca houve aulas. Os bandos uniformizados de estudantes da SA nazistas, não deixaram nenhum professor que não tivesse o botão do partido com a Suástica na lapela entrar na classe para dar aulas. Também foram barrados estudantes sem uniforme e identificação do partido. Num destes tumultos eu e meus amigos apanhamos o bastante para nos provar a inutilidade de continuar querendo estudar. Este foi o fim para mim de um futuro na Alemanha, aonde eu nasci, aprendi sua língua, absorvi na escola seu passado e me confessei adepto da sua cultura afinal secular (DUSCHENES, H., 2003).

Ele se transfere para Praga em 1933 com o objetivo de dar continuidade aos seus estudos. Segundo informações coletadas nos arquivos da Universidade Técnica de Praga (České Vysoké Učení Technické v Praze-ČVUT), ele passou a primeira prova para entrar na Escola Superior Técnica Alemã (Deutsche Technische Hochschule-DTH), em Praga em 15 de junho de 1936⁵⁷. Lá estudou entre os anos letivos de 1933-1934 e 1937-1938⁵⁸. Antes disso,

⁵⁶ Documento textual: caixa 1, n. 75-84 (AMM-CCSP).

⁵⁷ Segundo informações coletadas por correio eletrônico em 2 de out. 2017 junto à Kamila Mádrová, arquivista da ČVUT, a DTH era uma escola técnica em língua alemã na Tchecoslováquia, instituição de ensino criada no século XVIII. Em 1869, passa a ter seus cursos ministrados em tcheco também, o que gera uma cisão interna, oficializada em 1875, com a Universidade Politécnica Tcheca e a Universidade Politécnica Alemã, que eram na

estudou em uma *Oberrealschule*, um sistema de origem prussiana que corresponderia a uma escola preparatória do Ensino Médio para ingressar na universidade. Ainda segundo os arquivos, também passou antes pela Universidade Carolina de Praga onde estudou Direito. Com a anexação Tchecoslováquia em 1938, é estabelecido o Protetorado da Bohemia e Moravia. Em 17 de novembro de 1939, universidades checas são fechadas pelo partido Nacional Socialista alemão e é neste momento que tem início a debandada de Duschenes e de tantos outros jovens. A Escola Superior Técnica Alemã ainda consegue permanecer aberta, porém reduzindo drasticamente suas pesquisas. Em maio de 1945, a escola é obrigada a encerrar suas atividades por meio do decreto nº 123/1945.⁵⁹

Em síntese, esta é a formação de Duschenes ao chegar ao Brasil. Quando ele se estabelece em São Paulo, ele logo recebe uma oferta de trabalho do arquiteto de origem polonesa Lucjan Korngold, na época, arquiteto chefe no Escritório Técnico Francisco Matarazzo Neto. Em suas memórias, Duschenes conta que o escritório ficava na Rua Marconi, 107. Lá chegando, por engano do ascensorista, desceu no andar do escritório de Jacques Pilon que o contratou imediatamente por 1.000 reis por mês. Ele começa a trabalhar no dia seguinte no projeto da fábrica de chicletes Adams, quando Korngold o chama por telefone querendo saber o que estava fazendo no escritório de Pilon. Duschenes tinha pensado que Pilon fosse Korngold. Ele fica sabendo que o escritório costumava se chamar Pilon e Matarazzo, mas, por causa da guerra, o francês e o italiano que até então compartilhavam um escritório no décimo andar tinham desfeito a sociedade. Korngold estava no sexto andar com Matarazzo e lhe oferecia agora 1.500 reis. Pilon contra-ataca com 2.000. Duschenes acaba escolhendo Pilon, pois este tinha fama de fazer projetos mais sofisticados que os de Matarazzo e, afinal de contas, a França não fazia parte do Eixo. Duschenes retoma seu trabalho no projeto da fábrica de chicletes, supervisionado de perto pela matriz norte-americana. Os projetos seguintes são um prédio para o Citibank no Rio de Janeiro e outro para o Royal Bank of Canada em São Paulo.

verdade uma escola só, com o mesmo currículo, porém com professores diferentes dando aulas em seus respectivos idiomas. Os arquivos da DTH estão hoje sob a guarda da ČVUT.

⁵⁸ No ANEXO A podemos ver as primeiras páginas da caderneta escolar (*Meldungsbuch*) de Duschenes quando ele foi aluno da Deutsche Technische Hochschule-DTH entre 1933 e 1938, pp. 332-333.

⁵⁹ Cf. DEKRET Č. 123/1945 SB. Disponível em: <<https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1945-123>>. Acesso em: 12 abr. 2017.

Duschenes conta como Pilon se concentrava nos projetos de prédios, que davam mais lucro, empurrando os projetos de residências para ele, o que não o desagradava, pois, como ele diz, “Entregar uma casa completa, a mais ideal possível, era toda minha ambição. Nunca eram prédios anônimos que me interessaram, mas acima de tudo: GENTE, seres humanos, vivos”. E mais adiante ele acrescenta: “Por sinal: casa ‘de estilo’ só me permiti fazer em caso de proprietários legítimos, nunca novo ricos, mas de longa tradição e que geralmente também possuíam ainda

móveis e objetos do passado” (DUSCHENES, H., 2003, maiúsculas e aspas do autor). Apesar do gosto de Pilon por dinheiro, Duschenes reconhece nele o talento de um grande arquiteto, ganhador do Prix de Rome, incansável, e perfeccionista: “Para mim, ele era um ídolo”, e acrescenta, “como arquiteto. [...] Onde eu teria aprendido a arquitetura sem Pilon? A estrutura equilibrada, eixos, simetrias, proporções, volumes?”. São cerca de 12 anos de colaboração profissional como desenhista no escritório de Pilon, ao lado de outros importantes expoentes da arquitetura do período, como os chefes de escritório Franz Heep, Gian Carlo Gasperini e Jerônimo Bonilha Esteves.

O escritório assina vários projetos no centro de São Paulo e, segundo a arquiteta Renata Davi Balthazar (apud ITAÚ CULTURAL, 2018), Duschenes colabora em 1944 com o projeto do Edifício Edlu, na Rua Dom José de Barros, um prédio de 13 andares com uma fachada de grandes janelas de vidro, hoje em péssimo estado de conservação. Juntamente com Gian Carlo Gasperini, ele participa também do projeto da sede do jornal O Estado de São Paulo (1943-1951), na Rua Major Quedinho, já em fase de acabamento.⁶⁰ Este é um exemplo da fusão cultural e estética que ocorre entre elementos brasileiros e europeus na arquitetura, pelo fato de escritórios como o de Pilon serem formados por arquitetos de diversas proveniências e com formações distintas. Ao assumir a direção do escritório de Pilon, Franz

Figura 134 – Heep,(Gasperini?), (Esteves?) e Duschenes (1951)

Fonte: AMM-CCSP

⁶⁰ O edifício hoje abriga o teatro Jaraguá. Cf. Herbert Duschenes. In: ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa481923/herbert-duschenes>>. Acesso em: 17 mar. 2017.

Heep interfere no projeto original, já aprovado na prefeitura, modificando vários componentes externos, como as características neoclássicas do projeto de Pilon, e optando por um estilo mais moderno, como explica Joana Mello de Carvalho e Silva:

[...] a sede do jornal O Estado de São Paulo se destaca pelo ajuste perfeito entre arquitetura e engenharia. O edifício é relevante também por revelar a apropriação singular das propostas da “arquitetura moderna carioca” na forma sinuosa das fachadas, na movimentação da volumetria dada pelo destaque a certos programas, como o auditório voltado para a Rua Martins Fontes, na adoção dos quebra-sóis, no desenho do painel da entrada concebido por Di Cavalcanti, ao mesmo tempo que a uniformidade e a regularidade da grelha estrutural e a monumentalidade do balcão do salão nobre indicam a permanência de certos traços da arquitetura produzida por Heep na Europa (SILVA, 2010, p. 219).

Na frente do prédio, foi colocado um mural de pastilha de vidro assinado por Di Cavalcanti (1952) que, além de “amarrar” a obra com um elemento de brasilidade, tornou-se um marco arquitetônico do centro de São Paulo. Ainda segundo Balthazar, “A autoria dos projetos do escritório é dificultada pela falta de créditos à equipe, como se constata nos trabalhos conservados no acervo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e no Arquivo Geral da Prefeitura de São Paulo, que não trazem suas assinaturas” (apud ITAÚ CULTURAL, 2018).

Vale mencionar que, integrando as artes plásticas e a arquitetura, o muralismo estava em franca expansão nas décadas de 1950 e 1960 em São Paulo e, segundo Ronaldo Duschenes, sempre que possível seu pai inseria em seus projetos arquitetônicos obras de artistas plásticos com essa finalidade. Foi o caso de seu amigo Heinz Kühn, pintor respeitado, mas menos requisitado como muralista que nomes como Clóvis Graciano, Bramante Buffoni, Roberto Burle Marx, Fulvio Pennacchi, Di Cavalcanti ou Portinari. Em um projeto para o escritório Augusto Cincinato de Almeida e Lima Engenharia e Construções (ACAL), onde Duschenes trabalhou por um longo período, Kühn executou, em torno de 1962, um mural em pastilhas de vidro (sem título) para o Edifício Condomínio Santa Rosa de Lima, na Rua Aureliano Coutinho, na Vila Buarque.

Kühn espalhou pela extensão da entrada do edifício faixas de pastilhas de vidro coloridas, dispostas de modo a formar padrões que dão ritmo à obra. A cor, importante constituinte e estrutura deste mural, tem um papel fundamental em capturar o olhar de quem passa e fazê-lo percorrer a extensão da fachada, como em um zig-zag. Embora a vasta vegetação não permita observar o mural por inteiro, a porção que podemos avistar revela ainda como o artista imprimiu profundidade à obra pelo tratamento dado às

pastilhas como unidades de cores, pequenos pontos espalhados quase matematicamente pelo conjunto, de modo a formar, quando observado à distância, uma imagem coesa (FREITAS, 2017, pp. 201-202).

Sobre sua visão pessoal sobre a arquitetura e a condução do seu ofício, Duschenes demonstra uma impressionante humildade perante o trabalho a ser realizado, além de sensibilidade e sensatez quanto a sua abordagem:

Com o tempo, eu tinha elaborado o meu próprio método de projetar. Em vez de logo no início me preocupar com a solução final, eu primeiro comecei a reunir os problemas. E atribuindo a eles um grau de importância a resolver, igual a um problema matemático. Pouco a pouco do caos surge uma certa forma, a relação entre os dados, amigos ou inimigos. Surge uma estrutura, que pede apoio e reforço. Muitas vezes, antes que se espere, surge o vulto, die Gestalt pedindo a ser completado com ossos e carne viva. Dotada de uma surpreendente segurança a obra está aí, talvez crua, certamente pedindo polimento. Muitas vezes o público acusou que não consegue identificar as obras minhas como minhas. A resposta é: nunca foram pensadas como obras minhas, mas encomendas do meu freguês. [...] quando a obra é certa, vive sozinha. A maioria achava errado, eles queriam o resultado de uma vaidade do artista e deles mesmos (DUSCHENES, H., 2003).

Podemos complementar essas colocações com suas leituras. Os livros sobre arquitetura são muitos na biblioteca e escolhemos mencionar apenas alguns, de modo a esboçar de forma sintética algumas das influências que Duschenes teria tido como arquiteto, as questões que se colocavam diante dele não somente quando ele desenhava um projeto, mas que transparecem em seus filmes, notadamente quando ele registra cidades e edificações diversas. Antes de tudo, é em um livro sobre os últimos trabalhos de Le Corbusier que encontramos uma frase do arquiteto franco-suíço que pauta o que procuramos demonstrar quando nos referimos ao “olhar do arquiteto”: “Eu sou e permaneço um visual impenitente⁶¹”. Essa interpenetração entre a arquitetura e o olhar é fundamental para a apreensão da obra de Duschenes. É interessante a escolha do adjetivo “impenitente” por Le Corbusier, que implica na ideia de desafio, até de profanação ao dar a primazia a um elemento sensorial, a visão, e não à racionalidade na arquitetura. Passamos então às referências.

Há obras voltadas para os aspectos práticos da arquitetura e outras que abordam mais especificamente sua dimensão conceitual. No primeiro caso, encontramos *Tomorrow's House – How to plan your post-war home now* (NELSON; WRIGHT, 1945), um livro bastante manipulado, com grifos feitos com lápis vermelho, algo raro entre os volumes da biblioteca. Isto sugere que ele tenha servido de inspiração para os projetos das casas que lhe eram

⁶¹ “Je suis et demeure un visuel impénitent” (LE CORBUSIER, in BOESIGER, 1970, p. 169).

solicitadas via o escritório de arquitetura de Pilon, mas também para a casa da Rua Valença, no Sumaré, que ele construiu para sua família e para a qual se mudou em 1954. A casa, no sentido de lar (*home*) é estabelecida como um fato técnico, social e psicológico e será este o conceito a pautar o texto que segue articulando esses três segmentos.

Os autores recomendam prever uma segunda sala de estar e uma biblioteca que pode virar um quarto de hóspedes quando necessário. Também dá orientações sobre a iluminação e aconselha a inclusão no projeto de um cômodo sem nome (*a room without a name*) que seria frequentado por toda a família, um espaço de natureza pública, sem privacidade, que teria o objetivo de justamente preservar a privacidade nos demais cômodos. O conceito não deixa de chamar a atenção se pensarmos que na Europa, até a Segunda Guerra Mundial, um grande número de famílias não tinha sequer um chuveiro em casa, que dirá uma segunda sala de estar ou um cômodo com a função de preservar a privacidade dos membros da família, ou de impedi-los de se irritarem uns aos outros. O livro demonstra que, com o final da guerra, despontam novas formas de viver, modernas e de padrão norte-americano. Assim, o *American way of life* engloba também projetos arquitetônicos onde há espaço e conforto para todos, e onde a individualidade dos moradores é doravante levada em conta tanto quanto questões de ordem prática e funcional. As descrições detalhadas que Duschenes faz de sua casa da Rua Valença nas cartas que escreve para a família, e que ecoam as sequências em seu apartamento da Rua Silvia no filme *São Paulo*, comprovam que ele abraçava essa renovação da arquitetura de vocação antropocêntrica e social.

No plano conceitual da arquitetura, destacamos publicações organizadas por György Kepes presentes na biblioteca, entre elas o volume *Structure in Art and in Science* (1965), da série Vision + Values (1965-1972), antologia que reúne um manancial de textos de artistas, designers, arquitetos e cientistas sobre os novos rumos das artes, ciências e comunicação visual, e também sobre as formas da cidade e a construção de estruturas comunitárias. Kepes defendia uma função social da arte, assim como Richard Neutra (outra referência bibliográfica de Duschenes), propunha uma arquitetura com essa função.

Há também uma das vigas-mestras do pensamento sobre arquitetura no século XX, *Die neue Architektur und das Bauhaus – Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption* (1967), de Walter Gropius; *The City in the World of the Future* (1970), de Harold Hellman, um autor atento às questões relativas ao futuro da humanidade – igualmente uma preocupação de Duschenes – e que coloca a pergunta: O que é uma cidade? Hellman discorre sobre a reconstrução do centro das cidades, cidades experimentais, megaestruturas e conjectura sobre

o processo de urbanização no século XXI, com indagações de ordem prática e pertinentes dentro do quadro da explosão demográfica norte-americana do pós-guerra.

Ainda nessa linha de arquitetura que coloca o ser humano como elemento central e fundante de sua concepção, Egon Tempel (1968) aborda Tapiola, o bairro idealizado pelo arquiteto Aarne Ervi e finalizado em 1961. A relevância do livro se dá também pelo fato de Duschenes ter ido à Finlândia e filmado Tapiola na década de 1970. Temple faz uma exposição detalhada desse bairro-jardim de 3.500 m² situado no município de Espoo, na costa Sul da Finlândia, desde o sistema de isolamento do frio das casas, a mobilidade e a privacidade dos moradores, até os centros comunitários, tais o centro esportivo e o centro cultural dentro de um centro comercial. O filme registra várias construções descritas no livro e, através da montagem, dá ao espectador uma experiência tridimensional daquilo que o livro se limita a ilustrar, mostrando os espaços por dentro e por fora, de diferentes ângulos, o uso da luz natural nos espaços internos, a relação harmoniosa entre a natureza e as construções humanas e a noção do trânsito ordenado de automóveis, bicicletas e pedestres pelo lugar. Duschenes também filma obras de arte ao ar livre e um atelier para aulas de artes plásticas. Em seguida, há uma sequência detalhada da igreja Tempeliaukio, em Helsinki, escavada diretamente na rocha, com sua grande claraboia. O filme termina com uma sequência do Monumento a Sibelius, localizado no Parque Sibelius. Portanto, enquanto o prisma do livro é essencialmente a arquitetura, Duschenes trabalha no sentido de multiplicar os sentidos e funções originalmente atribuídos a ela, destacando a relação da arquitetura com as artes, com a natureza e o ser humano.

A tecnologia também faz parte desse sistema de relações e encontramos referências a ele em um volume de Lúcio Costa, de 1962, *Lúcio Costa: Sobre arquitetura (1º vol.)*. Este é outro dos raros livros grifados por Duschenes (Fig. 135). Nele, está transcrita uma comunicação solicitada ao arquiteto brasileiro pelo Instituto Tecnológico de Massachussets (MIT) por ocasião da conferência comemorativa do seu centenário, “O novo humanismo científico e tecnológico” (1961).

Figura 135 – Trecho de *O novo humanismo científico e tecnológico*, L. Costa (1961)

Fonte: AMM-CCSP

Talvez este texto de Costa que, através da noção de desenvolvimento científico e tecnológico e da industrialização trata dos significados de uma nova ordem social que se configurou no início do século XX e se redesenhou ao final da Segunda Guerra Mundial, espelhe com mais fidelidade a visão humanista de Duschene sobre os indivíduos e o mundo, ou os indivíduos *no* mundo. Se por ventura não adere ao pensamento do professor inteiramente, podemos ao menos conceber que as colocações de Costa ofereciam um material instigante e desafiador pelo seu teor social e político, assumindo os contornos de uma reflexão filosófica onde o ser humano ocupa uma posição central, porém sempre como parte de uma coletividade. Segundo Costa, a ciência, a tecnologia e a industrialização têm um papel regulador no funcionamento dessa nova ordem social fundamentada em um equilíbrio social e econômico imbuído de dignidade e liberdade acessíveis a todos. Mais que isto, são seus fundamentais vetores e “a base mesma de um novo humanismo” (COSTA, 1962, p. 333).

[...] o desenvolvimento científico e tecnológico vai abolindo gradativamente toda uma série de preconceitos imemorais e forçando a solução de velhas contradições, dilemas e antinomias que, alteradas as premissas da sua remota origem, se revelam, afinal, à luz de novos conhecimentos, fictícios e já agora artificiais. E isto nos mais variados planos, a começar pelo clássico dilema coletivismo-individualismo, que deixou de ser uma questão de ideologia política para tornar-se simples problema de fundo científico e tecnológico, pois da mesma forma que a produção em **massa** conduz à generalização do conforto **individual**, a última consequência do coletivismo poderá conduzir à **disponibilidade individual** e à efetiva libertação de **todos** em vez da liberdade dos economicamente independentes em detrimento dos demais (COSTA, 1962, p. 330, negritos do autor).

Mais adiante, Costa fala da dissolução da fronteira entre a arte pela arte e a arte social como desdobramento do desenvolvimento tecnológico:

Assim também, no plano artístico, aquela antinomia que opõe a gratuidade da **arte pela arte** ao conceito de **arte social**. O desenvolvimento científico e tecnológico, criando processos mecânicos de fiel reprodução das imagens – inclusive com movimento, som e cor – rompeu o secular tabu que associava qualidade plástica ao apuro e fidelidade da representação, confundindo-se o conteúdo artístico, isto é, o alimento, com o prato em que era servido, – revelação revolucionária de extraordinário alcance social, porquanto êsse desprendimento do que é esteticamente válido, reduzindo ao essencial a elaboração da obra de arte, abre novo campo de ação fecunda, para as massas trabalhadoras no lazer que se aproxima como decorrência da crescente automatização. Passaria, assim, a prática da arte pela arte como mero exercício **individual** a ter função **social** imprevista, fato êste ainda incompreendido naqueles países onde o socialismo se procura implantar... (COSTA, 1962, p. 331, negritos do autor).

E arremata a reflexão sobre arte e tecnologia com Le Corbusier:

Quando Le Corbusier afirmou em 1923: “a casa é uma máquina de morar”, quis significar com isto que ela deveria ser concebida e organizada antes de mais nada para **funcionar**, e não que devesse ter “aparência de máquina”, como pretenderam alguns, esquecidos de que no mesmo livro **Vers une Architecture** – afirmava igualmente o seguinte: “Emprega-se a pedra, a madeira, o cimento; fazem-se casas e palácios – é construção. O engenho trabalha. Mas, de repente, algo me toca o coração; sinto-me bem, sou feliz e digo: é belo. Arquitetura é isto. É arte (COSTA, 1962, p. 331, negritos do autor).

Quanto às parcerias profissionais de Duschenes, outro duradouro exemplo se deu com a empresa Augusto Cincinato de Almeida e Lima Engenharia e Construções, a ACAL, na Rua Barão de Itapetininga, da qual Duschenes seria sócio dos anos 1940 até a década de 1970. Muitos foram os projetos (ele cita mais de 40 prédios, igrejas, fazendas, fábricas, projetos residenciais e comerciais, etc.). Mas ele também trabalha por conta própria e chega a desenvolver um projeto de grande envergadura para a FAAP na década de 1970. A fundação crescia e precisava de novos prédios, que seriam construídos atrás do edifício-sede, este último projetado pelo arquiteto francês Auguste Perret ao final dos anos 1940, a partir de um esboço do já falecido Armando Alvares Penteado.⁶²

Duschenes então desenvolve um projeto em parceria com seu filho Ronaldo, arquiteto formado pela FAU-USP, através do escritório Arquitema, de Ronaldo e Paulo Madeira. Porém, a proposta original de linhas modernistas é modificada pela direção da FAAP, que

⁶² Cf. ARCHDAILY. Exposição "Abrindo arquivos: o arquiteto Auguste Perret e o projeto para o museu da Faap", 11 abr. 2018. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/892354/exposicao-abrindo-arquivos-o-arquiteto-auguste-perret-e-o-projeto-para-o-museu-da-faap>>. Acesso em: 22 set. 2018.

julga a proposta arrojada demais⁶³. O projeto incluía uma grande praça atrás do edifício-sede que foi drasticamente reduzida a fim de evitar a concentração de alunos e possíveis manifestações. O desagrado de Duschenes com relação às mudanças no projeto são claras:

A minha ideia principal, que foi depois sabotada, era criar uma comunidade para os alunos se encontrarem, num lugar, numa praça, onde eles sentissem a presença de outras faculdades, para aprender justamente o que a gente não tem: sair da família, das restrições e ver outros tipos. Isto foi cortado pela atitude do DOPS. Eles fizeram deslocar todas as portas e escadas para nunca se encontrarem. Eles tinham tanto medo de levante de estudantes, de manifestações, que fizeram tudo para impedir os estudantes... Isto naturalmente colidiu de frente com minha ideia de comunidade, ideia humanitária, que apesar do DOPS e tudo, ainda funciona em parte como uma comunidade lá. Mas a ideia principal era ser aberto, encontrar-se nos intervalos. Mas eles queriam cercas, queriam fechar. Fecharam portas. [...] Deslocaram as escadas, para não poder ter rotas de fuga. [...] Tempos muito ruins. Mas eu era vacinado. [...] Se hoje me censuram, “Porque você não fez isto ou aquilo”, você não pode imaginar contra o que a gente trabalhava (DUSCHENES, H., 2002).

Assim, de 1970 até os anos 1980, a construção do conjunto de quatro prédios vai sendo levada adiante, mas por conta das ingerências na proposta inicial, a experiência acaba sendo um dissabor para Duschenes. Vemos abaixo duas perspectivas do projeto para a FAAP feitas pelo arquiteto, ilustrador e desenhista Luiz Antônio Vallandro Keating e uma vista aérea da FAAP atual, onde são visíveis o grande prédio original, projetado por Perret e, atrás dele, os quatros prédios menores projetados por Herbert e Ronaldo.

⁶³ Informação pessoal obtida em conversa com Ronaldo Duschenes, em set. 2018.

Figuras 136 e 137 – Perspectivas de Luiz Antônio Vallandro Keating (ca. 1980)

Fonte: Acervo Ronaldo Duschene

Figura 138 – Vista aérea da FAAP (2018)

Fonte: Google Earth⁶⁴

Trabalhar em renomados escritórios de arquitetura lhe valem o privilégio de desenvolver projetos importantes ao lado de profissionais conceituados, além de conviver com a elite paulistana, conquista que ele jamais menosprezou: “Como é possível que um imigrante que chegou sozinho, sem nada, avançou a uma situação destas? Pois não foi de graça, foi de trabalhar, trabalhar e trabalhar” (DUSCHENES, H., 2003). Se na ACAL a repartição dos lucros era, segundo ele conta, ainda menos favorável que no escritório de Pilon, lá ele goza de mais liberdade. E neste ponto ele faz uma revelação importante sobre o período e suas implicações sobre a sua atividade de cineasta amador e, futuramente, de professor: “O TEMPO LIVRE era o mais importante. Eu podia começar a viajar o mundo, sem dias contados. Enfim isso foi decisivo”. E prossegue, “No fundo, ainda inconfessável o projeto: um dia vou voltar à vida acadêmica à pesquisa, criticar e divulgar resultados. Mas isso ainda era meu segredo bem escondido” (DUSCHENES, H., 2003).

3.2.2. A volta à Europa com uma câmera na mão

Antes de assumir a vida acadêmica, Duschenes retorna à Europa. Sobre a volta à Alemanha mais especificamente, segundo Ronaldo (DUSCHENES, R., 2016), o pai estava dividido. Por um lado, havia uma resistência: Franz e Grete não queriam que o filho viajasse para lá. Mas por outro lado, ele queria reencontrar a família da avó materna. Além do mais, apesar de tudo, ele gostava da Alemanha. O verdadeiro desgosto de Duschenes era com

⁶⁴ Cf. FAAP. Rua Alagoas. Consolação, São Paulo. In: GOOGLE EARTH. Disponível em: <<https://earth.google.com/web/@-23.5450539,-46.6630075,766.00490354a,958.91381171d,35y,0h,0t,0r>>. Acesso em: 27 set. 2018.

relação à Praga, onde, no tempo em que viveu lá, a sociedade alemã local ostentava seu preconceito contra os judeus enquanto a sociedade praguense fazia o mesmo contra os alemães e os judeus. Por anos ele teve pesadelos recorrentes em que se via cercado e preso por nazistas em uma praça de Praga (DUSCHENES R.; ITAÚ CULTURAL, 2016). Os pesadelos com Praga cessaram quando, aos 75 anos, ele voltou à cidade e, naturalmente, registrou-a no filme *Prag - A ponte - 1989*, (1989).

Por ser sua terra natal, a relação com a Alemanha é mais complexa. Há naturalmente vários filmes sobre Hamburgo, mas *Esforços após guerra - Pampulha - Rotterdam - Expo 58 Bruxelas* (1958), talvez seja um dos melhores exemplos da forma que Duschenes encontra para fazer um *état des lieux*. Dois anos antes, Alain Resnais havia realizado *Noite e neblina* (*Nuit et brouillard*, 1956) e, na década de 1970, Claude Lanzmann começaria a filmar *Shoah*, finalizado e lançado em 1985. Nos dois filmes, ocorre um reconhecimento físico que se dá por meio de visitas a antigos campos de concentração e de extermínio, aos lugares onde alguns dos personagens de Lanzmann passaram por experiências traumáticas e, ao aceitarem o contrato proposto pelo diretor, são levados a enfrentar o passado. Ainda no caso específico de *Shoah*, o reconhecimento é sobretudo psicológico: a memória revisitada, a repetição de certos gestos e situações buscam trazer à tona a experiência vivida com a carga emocional que a acompanha, sem jamais fazer concessão a nenhum tipo de material de arquivo com imagens da tragédia. Isto porque para Lanzmann, o que aconteceu não pode ser representado por imagens, que Jacques Rancière define de “imagens intoleráveis”, por não poderem dar conta da realidade da Shoah (RANCIÈRE, 2008). Lanzman quer fazer o espectador ver o horror, mas de outra maneira, não espetacular.

Ao voltar para a Europa depois da guerra e filmar o que encontra, a abordagem de Duschenes é de outra ordem. A busca é pela já mencionada paisagem como remédio e, portanto, ele não persegue vestígios dos campos de extermínio, apesar de uma parte da sua família neles ter perecido. Não há um processo catártico explícito, como acontece em *Shoah*, nem a confrontação – também explícita – com as imagens de arquivo de *Noite e neblina*. Ele volta à Europa não busca uma acareação, mas a reconciliação. Encontramos em Mekas uma postura parecida quando, na primeira parte de *Reminiscências de uma viagem à Lituânia*, ele mostra imagens feitas com sua primeira Bolex e diz, “Eu queria fazer um filme contra a guerra”. Mas, assim como acontece com Duschenes, o libelo de Mekas contra a guerra é na verdade a procura pela família e os lugares tranquilos onde cresceu. Na segunda parte do filme, repleta de paisagens floridas do verão em Semeniskiai, onde nasceu, ele volta ao seu vilarejo natal e reencontra a mãe depois de 27 anos de ausência: “Sou uma pessoa deslocada

no caminho de volta para casa, à procura do meu lar. Saboreando pedacinhos do passado, procurando por rostos reconhecíveis do meu passado” (MEKAS, 1972, tradução nossa).

Por meio de um filme, Lanzmann e Resnais voltam para o tempo da guerra. Mekas e Duschenes voltam para o tempo que a precede. Ao filmar a Alemanha reconstruída e tranquila, Duschenes procura a memória de um passado sem guerra, o ponto exato em que os dias amenos foram interrompidos para, por meio de imagens que faz, engatá-los ao presente. Ele direciona o olhar do espectador para aquilo que ele, como enunciador, afirma imagetivamente: a paisagem tem o poder de curar. Talvez, o impensável para ele era um dia poder voltar à Europa e encontrar um continente em paz, como ele o fora na sua infância. Mas Duschenes não perde o olhar crítico – ou pelo menos ambivalente – ao voltar-se para a Europa em reconstrução, mesmo quando filma obsessivamente a arquitetura contemporânea que irrompe nas velhas cidades como o arauto de um novo tempo sem preconceitos ou brutalidade.

Para ponderar essa ambivalência e a perplexidade ainda não inteiramente apaziguada, escolhemos *Esforços após guerra - Pampulha - Rotterdam - Expo 58 Bruxelas* [1960?]. Além das suas qualidades formais, como a montagem que faz um paralelo entre a arquitetura brasileira dos anos 1950 e a arquitetura europeia do pós-guerra, essa película representa um processo de pesquisa pessoal do professor que inclui *slides*, cartas e anotações. Da mesma forma que *São Paulo* consegue sintetizar a cidade e a vida que Duschenes encontrou no Brasil – mesmo o filme tendo sido realizado depois de 10 anos de vida no país –, *Esforços após guerra* é um exercício similar que, no caso, faz o mesmo percurso inverso: representa o balanço que ele faz ao voltar para a Europa – embora ele já tivesse estado lá em outras ocasiões depois da guerra. O que torna esse balanço oportuno para nós neste momento é o fato dele ser feito por meio de um filme que é um comentário sobre arquitetura.

Mencionamos mais dois livros da biblioteca, *New German Architecture*, de G. Hatje, H. Hoffmann e K. Kaspar, uma publicação de 1956 que indica que cerca de dois anos antes de realizar o filme, ele pensava sobre os rumos da arquitetura na Alemanha do pós-guerra. E outro livro nos interpela: uma publicação de 1978, *Diários de Spandau (Spandauer Tagebücher)* de Albert Speer, Ministro de Armamentos do Terceiro Reich, mais conhecido como “o arquiteto de Hitler”. Condenado a 20 anos de encarceramento na prisão de Spandau, ele escreveu o diário entre outubro de 1946 e setembro de 1966, dividido em 20 capítulos que correspondem a cada ano de encarceramento. Speer faz um relato minucioso de tudo que se passou no mais alto escalão de poder nazista e inclui fotografias de eventos oficiais, mas também de momentos de intimidade onde vemos, por exemplo, Hitler fazendo graça para os

filhos de Speer e fotografias deste último já prisioneiro, cuidando do jardim do presídio. Há fotografias da cela onde vivia, mas encontramos também desenhos, projetos arquitetônicos, plantas baixas de casas, incluindo a casa que Speer projetou e construiu para sua família em Berlin-Schlachtensee, além de prédios oficiais e detalhes que lhes foram acrescentados, como o pórtico do grande hall de entrada do prédio do *Reichstag*.

Podemos conjecturar o que teria levado Duschenes a adquirir esse volume. Talvez ele tivesse a função de complementar suas indagações a respeito do nazismo ou da natureza humana através da trajetória de um arquiteto alemão como ele, nascido menos de 10 anos antes dele, contudo tão diferente em tantos outros sentidos. Mais um dado sobre Speer pode justificar a curiosidade por esse personagem: ao aceitar a responsabilidade moral por seus atos quando julgado em Nuremberg, Speer também ficou conhecido como “o nazista que pediu desculpas”⁶⁵. Portanto, a questão do nazismo e da Alemanha que surgiu depois desse período da história alemã eram temas de interesse do professor.

O filme *Esforços após guerra* confirma essas inquietações. Ele foi feito depois de uma visita de Duschenes à Johan Kroeger. Segundo a carta escrita por Duschenes ao amigo após a visita à Exposição Universal de Bruxelas, eles teriam discutido longamente sobre o significado da exposição antes da ida de Duschenes ao evento⁶⁶. Ele tece um extenso e detalhado apanhado das suas impressões, essencialmente fundamentadas pela arquitetura do pavilhão de cada país e diretamente relacionadas a um período histórico estreitamente ligado à biografia de ambos. Várias vezes o professor incita o amigo a ir à exposição também, expressa sua vontade de compartilhar a experiência, de tentar ver a exposição “através dos olhos de Johan”. O teor da carta evidencia que o que motivava a discussão, era o fato da exposição não ser um evento qualquer, mas a primeira aparição pública da Alemanha depois da guerra. Tratava-se também da apresentação da nova ordem política que tinha se configurado no mundo depois da guerra, dividindo o mundo em dois blocos dominantes, capitalista e comunista, e o denominado Terceiro Mundo.

De todos os filmes da coleção, este talvez seja aquele onde a arquitetura é abordada de maneira mais pessoal. No entanto, traumas não são expostos explicitamente, coisa que, aliás, jamais acontece nas obras de Duschenes. É preciso estar atento à montagem de cortes secos, elegantes e sóbrios, sem efeitos especiais, que leva o nosso olhar para passear por essa “nova Europa”, que, apesar das aparências, não deixou de ser território de disputas.

⁶⁵ Cf. Albert Speer. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Albert_Speer>. Acesso em: 25 ago. 2018.

⁶⁶ A carta a Johan Kroeger traduzida pode ser lida integralmente no ANEXO B, pp. 334-343.

Portanto, o mais relevante permanece a leitura que ele faz de uma nova ordem social nascida da dor e do trauma, através da arquitetura filmada. Elaborada a partir da diferença entre dispersão e recolhimento, a reflexão que Benjamin faz sobre a arquitetura se presta particularmente bem ao caso aqui estudado:

A dispersão e o recolhimento representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se recolhe diante de uma obra de arte, mergulha dentro dela e nela se dissolve, como ocorreu com um pintor chinês, segundo a lenda, ao contemplar seu quadro acabado. A massa dispersa, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo. O exemplo mais evidente é a arquitetura. Desde o início, a arquitetura foi o protótipo de uma obra de arte cuja concepção se dá coletivamente, segundo o critério da dispersão. As leis de sua recepção são extremamente instrutivas (BENJAMIN, 2014b, 208).

No filme, Duschenes traça um paralelo entre a arquitetura no Brasil nos anos 1950 e a arquitetura que surge na Europa no mesmo período. O filme é dividido em três partes: No Brasil, a Pampulha, em Belo Horizonte; na Europa, Roterdã e em seguida a Exposição Universal de 1958, em Bruxelas. As imagens da Pampulha representam pouco mais de 10% do filme, indicando que o foco principal, provavelmente por motivos pessoais, era mais a discussão sobre a reconstrução que sobre a construção. Como frequentemente é o caso nos filmes do professor, não temos certeza de quando aconteceram algumas das filmagens. As de Bruxelas podem ser datadas por conta da exposição e da carta. Mas até o momento, não foram encontradas referências temporais precisas sobre as imagens da Pampulha e da passagem por Roterdã, que Duschenes, aliás, não menciona na carta para Kroeger.

O filme abre com imagens do conjunto da Pampulha, uma encomenda do então prefeito Juscelino Kubitschek a Oscar Niemeyer, feita na década de 1940. Há uma série de planos detalhando a arquitetura externa do conjunto, como pilotis, a opção por curvas e formas arredondadas no lugar de linhas e ângulos retos, o paisagismo de Burle Marx. Há também uma sequência sobre a Igreja de São Francisco com sua abóbada ondulada de concreto armado, uma inovação tanto para a arquitetura brasileira como para a Igreja Católica. Uma especial atenção é dada ao campanário e à fachada de Candido Portinari representando São Francisco.

Aos três minutos, corta para a Europa, com imagens do porto de Roterdã. A escolha desta porta de entrada para o continente europeu na narrativa do filme não é desprovida de significado. Roterdã foi bombardeada pelos alemães em 14 de maio de 1940, ou seja, exatamente o momento em que Duschenes deixava o continente europeu. O ataque, também

conhecido como *Rotterdam Blitz*, destruiu o centro da cidade por completo. Assim, essa passagem transcontinental através da montagem indica que enquanto o Brasil se construía, a Europa se reconstruía. Em nenhum filme do professor encontramos imagens de escombros ou outro vestígio da guerra. Por um lado, quando ele volta ao continente europeu, esses vestígios já são menos visíveis e, por outro, este nunca foi o seu foco de interesse.

As imagens se distanciam da zona portuária e seguimos para a cidade, onde a influência de Le Corbusier se faz sentir na arquitetura dos novos prédios de apartamentos que, mais que um lugar físico para as pessoas viverem, propõe um novo modo de vida. Os primeiros planos são de canteiros de obras. Edificações modernas vão se impondo, complementadas por grandes esculturas contemporâneas ao ar livre que pontuam a paisagem urbana como quem anuncia que um novo tempo chegou. Vemos fachadas com janelões de vidro e estruturas metálicas visíveis, balcões e áreas de lazer próximas ou integradas a um centro comercial. Uma igreja quase irreconhecível como tal por conta de sua arquitetura serve de contrapeso europeu para a igreja de Niemeyer na Pampulha.

Na metade da película, há quatro planos do teatro Thalia de Roterdã. A presença das tomadas no que podemos chamar o coração do filme adquirem um significado além do comentário arquitetônico ao conhecermos um pouco da história do teatro. Segundo André van der Velden (2011), nos anos 1910, Abraham Tuschinski inaugura em Roterdã o Teatro Thalia, o primeiro do que viria a ser a maior e mais luxuosa rede de salas de cinema da cidade e que, nas duas décadas seguintes, se espalharia pelo centro da cidade. Essa cadeia seria destruída durante os bombardeios de 1940. Abraham Tuschinski morreria em 1942, em Auschwitz, assim como praticamente toda sua família. Em 1955, graças à iniciativa de vários empresários donos de salas de cinema, o Teatro Thalia seria reinaugurado com o filme *20.000 léguas submarinas* (1954), com a presença e participação de um dos poucos remanescentes da família Tuschinski. É este o teatro que vemos em quatro planos no filme:

Figuras 139 a 142 – Teatro Thalia, Roterdã [1960?]

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

Em seguida, ele corta para planos dos arredores do teatro, com canteiros de obras por todos os lados. Duschenes fecha esta segunda parte do filme com dois planos mais longos (cerca de sete segundos cada) de outro cinema, o Lumière, que anuncia em sua fachada, *La dolce vita*, de Fellini (Figs. 143 e 144). O filme foi lançado em 1960, portanto deduzimos que as imagens de Roterdã tenham sido feitas em uma viagem posterior à da visita à Expo 58. O Thalia e o Lumière tiveram trajetórias parecidas: ambos destruídos durante o bombardeio de 1940, foram reinaugurados em 1955, na mesma Rua Kruiskade, para serem desativados quatro décadas mais tarde, em 1996. O Thalia ainda existe hoje, sobrevivendo como o espaço para eventos, o Villa Thalia. Sem querer, Duschenes simbolicamente antecipa o desaparecimento do Lumière (e, quem sabe, do cinema de grandes salas) ao fazer um raríssimo *fade to black*, no meio do filme, ao final do segundo plano, um recurso que ele normalmente reserva para o final das películas.

Figuras 143 e 144 – O cinema Lumière, Roterdã [1960?]

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

Corta para Bruxelas aonde chegamos à terceira e última parte do filme. Duschenes abre com planos da Expo 58, ou Exposição Universal e Internacional de Bruxelas (*Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles*), que aconteceu nos arredores da cidade. O evento tem um significado particular, pois é a primeira exposição mundial após a Segunda Guerra Mundial em solo europeu, sendo inaugurada com um discurso do rei Balduíno Iº que conclama as nações à paz mundial. Visto de hoje, esse evento pode ter um travo de pieguice, mas, 13 anos após o fim da guerra, ele representou o marco da passagem das reconstruções emergenciais, a saída definitiva do estado de catástrofe para uma nova fase de reconstrução física e, sobretudo, moral. A Europa finalmente se reerguera e mostrava isto ao mundo nessa festa com pavilhões representando 44 países.

Mas por que filmar uma exposição universal e não as ruínas de um campo de concentração para refletir sobre a guerra? Chamamos a atenção para um material que deflagra nossa análise, os filmes realizados por cinegrafistas dos irmãos Lumière por ocasião da Exposição Universal de Paris, em 1900. No catálogo Lumière⁶⁷, há 31 filmes da exposição, de cinegrafistas desconhecidos. A fim de conhecer um pouco melhor esse material de arquivo, recorremos ao curta-metragem de Marc Allégret, *Expo 1900 (autour de 1900)*, de 1967, um filme de montagem com narração de Jean Rouch, que inclui as famosas imagens da calçada rolante, “a rua do Amanhã”, que tanto divertiu os frequentadores do evento.

No entanto, interessa-nos o contexto histórico europeu da época. Se a Segunda Guerra Mundial foi consequência da Primeira, esta tem suas raízes na guerra franco-prussiana de 1870-1871 que opôs a França a uma coalizão de estados alemães, reunidos sob a bandeira da Prússia⁶⁸. Com a vitória alemã, a França perde o território da Alsácia-Lorena e Otto von Bismarck, arquiteto do projeto de unificação dos estados alemães, consegue concretizar a criação do Império Alemão, um novo e poderoso estado europeu. Enquanto isso, na França, a derrota traz a capitulação e exílio de Napoleão III e o fim do Segundo Império que, por sua vez, permite o início da Terceira República. Porém, o sentimento de frustração e humilhação agravado pela perda da Alsácia-Lorena perduraria até o século XX.

Assim, a exposição de 1900 que acontece 29 anos após a assinatura do armistício tem conotações que vão além do mero entretenimento ou exibição de novidades tecnológicas. Com pavilhões de diversos países⁶⁹ – inclusive da Alemanha – o evento contou com desfiles folclóricos, cortejos que evocavam as glórias coloniais europeias. Havia um pavilhão dedicado ao tema que apresentava ao público as colônias francesas e estrangeiras, carregando nas cores do exotismo. Contudo, não se tratava apenas de exotismo e sonhos tropicais, mas de exibir os “músculos” que a França ainda possuía. O cinema marcaria presença na exposição com projeções de filmes dos irmãos Lumière e de Clément Maurice, e também projeções feitas por meio do *cinéorama*⁷⁰, interrompidas após alguns dias por conta do alvoroço que causaram.

⁶⁷ Cf. CATALOGUE LUMIÈRE. Disponível em: < <https://catalogue-lumiere.com/series/exposition-universelle-de-paris-1900/> > . Acesso em: 14 ago. 2018.

⁶⁸ A guerra franco-prussiana de 1870-1871 era por sua vez considerada por Otto Von Bismarck uma consequência da derrota prussiana diante de Napoleão Bonaparte na batalha de Jena-Auerstedt, em 1806.

⁶⁹ Cf. Exposition Universelle de 1900. Disponível em: In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Exposition_universelle_de_1900#Pavillons_des_nations_%C3%A9trang%C3%A8res> . Acesso em : 12 jun. 2018.

⁷⁰ Cf. Cinéorama. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9orama>> . Acesso em: 13 jul. 2018.

O poderio francês também seria ostentado através da criação da primeira linha de metrô na Capital, da inauguração de três estações de trem e do pavilhão de máquinas. As máquinas que a princípio saudavam o início de uma nova era de paz e confraternização, na verdade preparavam a Europa para uma de seus mais sangrentos conflitos, inaugurando o conceito de guerra industrial que seria em seguida aperfeiçoado pelo Terceiro Reich. Portanto, a agenda política eurocêntrica e imperialista, oriunda do longo histórico bélico europeu, foi um importante motor do evento e é à luz dela que devemos analisar as películas dos irmãos Lumière. Deste exemplo, aprendemos que é preciso atentar para os interesses costurados no avesso de grandes celebrações do gênero e que não é possível desvinculá-los de articulações de natureza política, sendo preciso lê-las através do filtro comemorativo.

No caso da Europa após a Segunda Guerra Mundial, sabemos da importância de financiamentos norte-americanos, tal o Plano Marshall. Como expõe Sarah Nilsen (2011), se havia motivos humanitários para tais iniciativas, também havia, e de modo crescente, lugar para investimentos tanto de ordem econômica como fomentadores da necessidade de afirmação da política externa dos Estados Unidos de Dwight D. Eisenhower perante a União Soviética de Nikita Khrushchev. Em decorrência desses fatores, a Ford Motor Company torna-se patrocinadora oficial da Expo 58 que também recebe insumos de outras empresas norte-americanas como a General Motors, que financia um diorama para a seção belga, onde era possível visualizar os principais recursos naturais e industriais do país. A American Motors banca uma das maiores atrações do parque, o circarama de 360 graus no valor de um milhão de dólares idealizado pela Walt Disney, que projetava documentários enaltecendo diversos aspectos do *American way of life*, incluindo belezas naturais.

Os Estados Unidos se valem, portanto, de uma tática do que ficou conhecido como *soft power* (como também era considerado o cinema e uma miríade de ações culturais durante a Guerra Fria) para inserir-se dentro do evento, lançando mão de uma conveniente associação, ou, melhor dizendo, da exploração da associação entre imagens, tecnologia, entretenimento e educação: o diorama (General Motors), o circarama (American Motors/Walt Disney) e outras exposições mais pontuais igualmente escoradas por imagens como o “Voo para a lua” da TWA⁷¹. Vale todavia registrar que a Expo 58 não é a única exposição com propósitos discutíveis no período: há também o caso da exposição de fotografias, *The Family of Men*, de 1955, patrocinada pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e concebida por Edward Steichen, e cujas veleidades humanísticas foram duramente criticadas por Roland Barthes no

⁷¹ Outras empresas americanas participaram da Expo 58, como Coca-Cola, IBM, Kodak, Philip Morris, além de algumas empresas europeias, como a Philips (NILSEN, 2011).

artigo “La Grande famille des hommes”⁷², que viu nas imagens expostas o propósito de chocar e surpreender o visitante (*photo traumatique*), inviabilizando qualquer possibilidade de reflexão crítica (GUITTARD, 2006) .

Munido de sua câmera, Duschenes parece mais interessado na arquitetura dos pavilhões e seus significados que nos modos de financiamento do evento. Porém, há algo mais em questão. Por mais que houvesse espaço para um questionamento acerca da exposição – ou das intenções por trás dela – o fato é que, entre abril e outubro de 1958, mais de 42 milhões de pessoas a visitaram. Decerto uma fatia não desprezível desse público era de origem europeia. As reais motivações da exposição empalidecem diante dessa gigantesca massa humana, saída da guerra e agora às portas de movimentos de origem social – que desaguiariam em movimentos artísticos como a Nouvelle Vague⁷³ (MARIE, 2009) e outras novas ondas cinematográficas, e outras tantas de vocação sociopolítica como a Primavera de Praga (1968) e as revoltas de Maio de 68.

Se, no caso, é arriscado atribuir ao público da exposição a complexidade ideológica de estar à procura de um conagraamento europeu baseado em novos valores, por outro lado, ele certamente manifesta seu fascínio diante de uma Europa mais moderna, *à l’américaine*. Em meio a essa multidão, encontrei minha mãe aos 17 anos, uma italiana francófona, em clássica pose em frente ao célebre Atomium. Nascida em plena guerra, para ela, visitar o circarama da Walt Disney certamente não foi um acontecimento banal.

⁷² BARTHES, R. La grande famille des hommes, In: **L' Invention d'un art** (catálogo). Paris: Centre Georges Pompidou/Adam Biro, 1989.

⁷³ O termo “Nouvelle Vague” é um slogan jornalístico cunhado a partir de uma pesquisa realizada por Françoise Giroux, para a revista **L'Express**, em 1957. A pesquisa que se deu ao longo de vários meses aponta para o surgimento de uma nova geração, a primeira de jovens adultos após a Segunda Guerra Mundial. (MARIE, 2009).

Figura 145 – Minha mãe na Expo 58 (1958)

Fonte: Acervo Paola Prestes Penney

Além de me perguntar se minha mãe teria visitado a exposição no mesmo dia que Duschenes e, neste caso, se ele não a teria filmado de relance – algo que jamais saberei – procurei entender qual o impacto pessoal do evento sobre o professor, na época perto de completar 44 anos, alemão e certamente menos impressionável que minha mãe ainda adolescente.

Figura 146 – O Atomium visto por Duschenes (1958)

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

Há vários outros vestígios da passagem dele pela Expo 58. Além da carta a um amigo particularmente querido que reforça a qualidade emocional da vista, há cartões postais, *slides*,

mapas da exposição, bilhetes manuscritos e o catálogo do pavilhão da Alemanha encontrado em meio aos livros de sua biblioteca:

Figura 147 – Catálogo do pavilhão da Alemanha (1958)

Fonte: AMM-CCSP

Para melhor ponderarmos a presença alemã, proponho o relato que Gonzague Pluinage oferece sobre o pavilhão da Alemanha, mais precisamente da República Federal da Alemanha (RFA), pois a República Democrática da Alemanha (RDA), fundada em 1949 e ainda não plenamente reconhecida diplomaticamente, não participou. O texto elucida a importância estratégica do evento para a RFA:

Outro singular participante foi a República Federal da Alemanha (Alemanha Ocidental), que inicialmente tinha hesitado em participar da Expo 58. Foi levantada a questão se, no encalço da Segunda Guerra Mundial e diante da história muito recente, a participação alemã não seria, em princípio, inoportuna e, caso não fosse, como essa participação deveria ser apresentada. Diversas abordagens foram consideradas. A Alemanha poderia mostrar que nem todos os alemães eram responsáveis pelo regime nazista ou o tinham apoiado. Também poderiam ser enfatizadas as contribuições da cultura alemã para a civilização no passado. Ou ainda, poderia ser mostrado ao mundo como o país tinha se recuperado da guerra e se reconstruído. Nenhuma dessas alternativas vingou. Hans Schwippert, arquiteto do *Deutsche Werkbund*, responsável por uma das seções do pavilhão nacional acreditava que a Alemanha devia resolutamente se distanciar do passado, renunciando explicitamente à corrida por prestígio e poder ou à intenção de se mostrar superior. Diferentemente do passado, os alemães agora trabalhavam “para viver” e tinham aprendido a aproveitar a vida. A Alemanha deveria optar pela humildade; deveria mostrar que era “mediana” e, consequentemente, “comum”; Somente assim ela seria capaz de “integrar a vasta comunidade de nações à qual aspiramos”, segundo documentos vinculados à participação da Alemanha Ocidental (PLUVINAGE, 2008, pp. 89-90).

Fundada 12 anos antes da Bauhaus, a Deutsche Werkbund ou Associação Alemã de Artesãos da qual Hans Schwippert fazia parte foi um dos motores na criação da escola de Gropius, sendo ambas dissolvidas pelo regime nazista na década de 1930. Portanto, a participação do pavilhão alemão na Expo 58 possui uma agenda política nevrálgica, a começar da perspectiva de sua própria comissão. Consciente do potencial que a ocasião apresentava, Schwippert queria mostrar em um evento de envergadura internacional um país diametralmente oposto à Alemanha nazista, e onde emergia uma nova sociedade. A arquitetura do pavilhão, idealizada por Egon Eiermann e Sep Rulf, seria o cartão de visitas desta nova Alemanha. Não cabe aqui nos aprofundarmos sobre as divergências conceituais que causaram acaloradas discussões entre os membros da comissão alemã, inclusive acerca do real grau de ruptura da proposta arquitetônica do pavilhão em relação à arquitetura do Terceiro Reich (CASTILLO, 2012). A nós, interessa a tensão decorrente dos desafios em jogo, seu resultado e provável efeito sobre os visitantes da exposição, Duschenes em particular.

Se voltarmos por um instante para o Teatro Thalia, em Roterdã, podemos desenhar uma relação bastante direta entre arquitetura, história e pessoas: a construção de uma rede de teatros por uma família de imigrantes judeus poloneses; a valorização dos projetos arquitetônicos dos teatros por Abraham Tuschinski como estratégia para se afirmar na sociedade holandesa; a aniquilação tanto dos teatros como da família Tuschinski pelos nazistas e, por fim, a reconstrução do Thalia com um projeto moderno e arrojado⁷⁴ que, em um gesto de reconstrução moral, inclui o significativo convite a um jovem descendente de Tuschinski para inaugurar o novo teatro.

O caso do Teatro Thalia permite compreender a mobilização mais complexa de esforços e de investimentos que acontece na Expo 58. Essa busca por um reparo moral e histórico, esse resgate de seu país de origem que se dá pela arquitetura motivam a ideia de Duschenes ao evento. A Expo 58 é portanto o cenário de duas buscas paralelas: a dele e a da Alemanha. Esta última procura meios de provar ao mundo que sua lamentável atuação na Segunda Guerra Mundial são águas passadas e ela pode ser considerada uma nação confiável, amigável, pacífica e aberta para o futuro. Quanto ao professor, ele também procura apaziguamento por meio da arquitetura. Isto é, a arquitetura como meio para racionalizar algo irracional, a guerra. Porém, o resultado fica aquém de suas expectativas:

⁷⁴ Os arquitetos do projeto foram Hendriks, Van der Sluys e Van den Bosch da empresa Rotterdam JPL. Cf. J.P.L. Hendriks. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <https://nl.wikipedia.org/wiki/J.P.L._Hendriks>. Acesso em: 10 jul. 2018.

Fui à Feira Mundial para ver a arquitetura moderna do mundo, e através dela aprender e ser estimulado. [...] Para minha surpresa, o que mais me fascinou, foi algo completamente diferente, a saber, como cada povo concebe a ideia de uma exposição voltada para o mundo e a realiza. Como ele se mostra, como quer se mostrar – e consequentemente por vezes se expõe. O tema da Exposição era “O Progresso e o Ser Humano”, mais precisamente “Um Balanço do Mundo para um Mundo mais Humano”. Se eu não tivesse lido isto direito no catálogo alemão, eu jamais teria tido a experiência sugerida por esse título e por essa afirmação (DUSCHENES, H., 1958, tradução Daniela Duschenes e nossa).

Do teleférico que atravessa a exposição, ele filma a multidão e o Grand Palais, ou Palais des Expositions du Heysel, originalmente construído para a Exposição Universal de 1935. Em 1958, o palácio é ampliado e a fachada art déco é reformada com a finalidade de modernizar a edificação. No filme, o paralelo entre as fachadas da Igreja de São Francisco na Pampulha e do Grand Palais é inequívoco. As formas arredondadas e orgânicas de ambas as fachadas lembram uma grande onda. Ambas ostentam obras de inspiração pacifista, como, no caso da igreja, a história de São Francisco amansando o lobo que teria aterrorizado a cidade de Gubbio no século XIII, episódio reproduzido com azulejos brancos pintados de azul. No Grand Palais, centenas de estrelas de bronze que, em sua repetição geométrica remetem aos pássaros e peixes do painel de Portinari, circundam uma pomba de cobre de 20 metros de largura que simboliza a paz.

Figura 148 – Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha [1958?]

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

Figura 149 – Grand Palais, Expo 58 (1958)

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

Com cortes rápidos, Duschenes passa por vários pavilhões. Demora mais no pavilhão da França (um dos mais elogiados na carta por conta de sua originalidade), onde o público é recebido por um painel de artista. Ao longo do filme, vários desses painéis ou murais de artista aparecem, mostrando uma tendência naquele momento a trabalhar sobre esse tipo de suporte, adequados para espaços públicos e, portanto, de visibilidade mais democrática.

Duas atrações pontuam a montagem: o teleférico e o Atomium. Somando 20 aparições, o Atomium, uma estrutura que poderíamos chamar de escultura arquitetônica, ocupa um papel central na montagem. A construção que se tornou o ícone da Expo 58 tinha a função de veicular uma visão otimista do mundo e simbolizar a paz entre as nações através do progresso técnico e científico que beneficiaria a todos. Por exemplo, o uso da energia atômica, não para a fabricação de bombas, mas para uso na medicina⁷⁵. Um plano mais demorado, uma panorâmica vertical de cima para baixo do Atomium que espelha uma panorâmica vertical de baixo para cima do campanário da Igreja de São Francisco no início do filme, revela o olhar que perscruta a estrutura que equilibra nove esferas de metal sobre uma base e lembra o campanário invertido:

⁷⁵ Cf. ATOMIUM. Disponível em: <<http://atomium.be>>. Acesso em: 19 mai. 2018.

Figura 150 – Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha [1958?]

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

Figura 151 – Atomium, Expo 58 (1958)

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

O uso de materiais antes relegados à invisibilidade e agora considerados valores estéticos em si, como o concreto armado e o metal, a inspiração buscada na natureza, a relação dialética entre ciência e religião, o questionamento das proporções clássicas e o desafio das leis da física, estes são alguns dos fatores que aproximam as duas obras.

Corta para o pavilhão dos Estados Unidos e em seguida para o pavilhão da União Soviética. Duschenev faz uma montagem de imagens dos dois pavilhões que espelha os comentários da carta. Eles estavam de fato localizados próximos um do outro e ele tira proveito dessa disposição geográfica para fazer panorâmicas que mostram essa vizinhança de

aparência fleumática, incluindo um “chicote” que dá conta desse “face a face”. Situados ao centro do parque expositivo, os pavilhões possuem dimensões consideráveis, os maiores da exposição com a França. Mas, enquanto a França apresenta uma arquitetura que prenuncia a do Centro Pompidou, que visa apresentar a cultura francesa como o mais importante – e vendável – produto do país, a União Soviética impõe uma escadaria de tipo palaciano ao visitante do monumental pavilhão. Na carta, Duschenes compara a escadaria aos famosos degraus da cena do filme de Eisenstein, *O encouraçado Potemkin* (*Bronenossets Potiomkine*, 1925), sendo que no filme ele os considera importantes e, na versão da exposição, refere-se à escadaria como algo humilhante para o público e um complexo freudiano não resolvido. No lugar de perfumes Chanel, obras de arte e carros Citroën, ele encontra maquinário pesado, tecnologia espacial, uma estátua de Lênin e um *bric-à-brac* de

[...] os produtos e artigos – sim, estão todos juntos: bugigangas pequeno-burguesas, conservadoras, vitorianas, antiquadas, sem gosto e da mais baixa qualidade. É evidente que não teria sido necessário exibir muitas coisas, pelo contrário, os 3 modelos de Sputniks teriam sido o bastante. Ninguém teria argumentos contra isto. (DUSCHENES, H., 1958, tradução Daniela Duschenes e nossa).

O professor não mede sua desaprovação ao pavilhão, que ele considera “horrendo” e “desprovido de ideias”, reservando seus mais duros comentários não somente à mensagem de uma ideologia que massacra a liberdade individual, mas à falta de real transformação da sociedade soviética. Por outro lado, ele se encanta com o não menos imponente pavilhão norte-americano projetado por Edward Durell Stone (DEVOS, 2006), ao centro do setor internacional, dando sobre uma esplanada com chafarizes e que é ao mesmo tempo um convite democrático à visita e um símbolo de supremacia que se quer poderosa e benévola: “É o mais autoconfiante de todos os pavilhões. Está lá (quase pairando), uma unidade, magistralmente planejado, habilmente, precisamente executado, quase modesto (imodesto na modéstia), no mais esplendido e suave contraste com o vizinho russo” (DUSCHENES, H., 1958, tradução Daniela Duschenes e nossa).

Ele se entusiasma com a mensagem do pavilhão onde o protagonismo pertence ao indivíduo e não às máquinas, a serviço das pessoas e não o contrário. Com a ajuda delas, o indivíduo pode gozar de mais tempo livre, se divertir (noção de *fun*) e aproveitar a vida e ele conclui: O “Progresso e o Ser Humano”, tema da exposição, se entende assim: progresso significa libertação, significa divertir-se, e isso para nós é o “mundo mais humano” (DUSCHENES, H., 1958, tradução Daniela Duschenes e nossa).

Figura 152 – Pavilhão da URSS (1958)

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

Figura 153 – Pavilhão dos EUA (1958)

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

Ele segue para a extremidade Leste do parque expositivo, um percurso bastante fora da rota central e onde estão os pavilhões da Inglaterra, Brasil, projetado por Sérgio Bernardes com paisagismo de Burle Marx (MEURS, 2000), México e Venezuela (segundo a carta, ele teria visitado o pavilhão alemão antes de todos, mas seguimos aqui o percurso da montagem do filme). O pavilhão da Alemanha também está nessa região e ele faz 23 planos dele. Portanto, a maior presença no filme da Expo 58 é o pavilhão alemão. Mas a quantidade de imagens não é um elogio à construção: pelo contrário, visa expor uma arquitetura cuja mensagem ele desaprova:

O pavilhão alemão, onde nós estivemos apenas uma vez e por onde começamos, tinha mais uma marcante característica (e como eu havia dito acima, reveladora): ele é um todo em si mesmo, fecha-se completamente, permanece fechado, coeso, não se abre para a vista, para a rua, e como se isto não bastasse, para penetrá-lo (como na Idade Média, a ponte levadiça sobre o fosso), é preciso passar por uma ponte estreita. É deliberado? Será? Certamente sim. Mas se o é inteiramente, eu duvido. Para mim, isso significou de imediato uma fraqueza, uma falta de autoconfiança. Ou talvez ainda seja uma vergonha aparecer ao lado de outras nações. Com certeza não era essa a ideia – porém, é este o resultado. Estranhamente. Na verdade, nem tão estranho assim (DUSCHENES, H., 1958, tradução Daniela Duschenes e nossa).

Portanto, para Duschenes, o êxito dos arquitetos alemães é questionável, apesar do empenho de seus idealizadores. Ele critica a postura conscienciosa dos alemães, “como convém ao seu caráter”, mas sobretudo a *Wertarbeit* ostentada, termo que pode ser traduzido por habilidade ou qualificação de alto nível, mas com uma conotação de superioridade no fazer. E ele ironiza a eficiência alemã de estrutura vertical, de cima para baixo que, sob sua roupagem moderna, não é nada mais que a velha estrutura de sempre: “Com diligência e de forma meticulosamente planejada, eles apresentam extensivamente o que é feito na Alemanha para o ser humano. Leia minhas explicações com atenção: o que é feito para o homem. Não o que o homem faz, não, o que é feito (provavelmente o governo, o poder, as autoridades) pelo bravo povo alemão” (DUSCHENES, 1958, tradução Daniela Duschenes e nossa). Isto quer dizer que, para Duschenes, não houve uma transformação no modo de pensar dos alemães, não de fato, e se houve, essa mudança não é visível.

Figura 154 – Pavilhão da Alemanha (1958)

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

Mais adiante, ele filma o interior do pavilhão do Brasil. As imagens são escuras, mas discernimos uma exposição de arte barroca, painéis ilustrativos e informativos sobre a arquitetura do mesmo período, vitrines de arte plumária e cerâmicas indígenas, e vitrines de cristais Prado. Neste caso, as imagens não fazem jus à descrição entusiasmada que ele faz na carta para Kroeger:

O bom pavilhão brasileiro foi, infelizmente, bastante negligenciado. É o último dos últimos, discretamente escondido lá no fundo de uma quadra. Sua ótima qualidade praticamente não aparece. Pois ele faz parte das grandes atrações da exposição. Tem as qualidades que eu considero importantes: leve, temporário, estruturado entorno de ideias, não de dinheiro. Os objetos em exposição são também bem selecionados, simples, típicos, de excelente qualidade, não há excesso deles e não são espalhafatosos. Fiquei muito feliz e quase orgulhoso dessa realização, porque sei que havia pouco dinheiro e que foi feito absolutamente o melhor possível com o que havia. (sempre acho que pouco dinheiro é uma virtude – em vez do dinheiro, a opulência de ideias, em vez da riqueza material, a profusão de pensamento – como é a casa de vocês) (DUSCHENES, H., tradução Daniela Duschenes e nossa, parênteses do autor).

Curiosamente, não há imagens de um dos pavilhões de arquitetura mais audaciosa do evento, o pavilhão Philips encomendado a Le Corbusier. Ele tampouco é mencionado na carta a Kroeger. É provável que o professor o tenha filmado, mas ele não entrou na montagem final, o que demonstra que, no caso, a arquitetura que o interessava era aquela que lhe permitisse refletir sobre a situação de um país dentro de um contexto social, político e econômico. O filme termina com uma montagem de imagens noturnas, fechando o arco

temporal da visita de Duschenes, que na realidade durou dois dias. Ele procura as estruturas que gozam de algum tipo de iluminação, como a fachada do Grand Palais, mas de detém nos chafarizes iluminados – os mesmos que filmou de dia na frente do pavilhão norte-americano – que se prestam a um tipo de coreografia aquática. Podemos articular essas imagens finais com o comentário que fecha a carta:

Eu vejo a dignidade (ou, como eu disse “*class*”⁷⁶), sem nenhuma dúvida, como a coisa mais importante para uma exposição mundial (em um mundo de concreto armado). Mas poucas são as nações que compreendem o que é a dignidade, poucas as que têm dignidade, tão desenvolvidas e superiores, e é isto que ficou aparente nesse concerto mundial. As oscilações e os disfarces parecem pertencer ao nosso tempo. Nesse sentido, a exposição mundial oferece uma imagem do mundo. Que não é nenhuma beleza... mas ora, esperávamos beleza? Isto corresponderia à realidade? (DUSCHENES, H., tradução Daniela Duschenes e nossa, aspas e parênteses do autor).

A arquitetura é sem dúvida abordada no filme de maneira subjetiva. Porém, mais importante que as questões pessoais do professor, é a leitura que ele faz de uma nova ordem social nascida da dor e do trauma. Ao final de sua visita, com poucas exceções, ele não chega a uma conclusão positiva a respeito do mundo. Parece não acreditar que a humanidade tenha aprendido muito com a guerra. A arquitetura dos pavilhões da Expo 58 revela as fissuras de outra arquitetura, imaterial: a nova ordem mundial. Talvez por esse motivo o título do filme inclua a palavra “esforços”. Ela sugere que nada está inteiramente ganho, que há muito ainda por fazer. Por ora, esses esforços garantem o fortalecimento de nações economicamente mais frágeis, emergentes, como o Brasil, e a tranquilidade readquirida a um preço altíssimo pelos europeus que, no filme, vemos flanando pelo centro comercial de Roterdã, ou tomando sorvete e andando de teleférico na Expo 58, entre eles jovens esperançosos como minha mãe na época, que viam nos norte-americanos os libertadores, não apenas do nazismo, mas de modelos sociais e culturais ultrapassados. Mas a paz que segue a Segunda Guerra Mundial já nasce sob a sombra de uma potencial Terceira: a exposição acontece em plena corrida armamentista norte-americana e soviética, enquanto grupos pacifistas se manifestam nas ruas de Nova Iorque, como os que vemos em *Los Lost Lost*.

A visita do professor à exposição é também uma tentativa de avaliar esse novo jogo de poder que se configurou. Às vésperas da década de 1960, em um mundo que parece incapaz de se livrar das desavenças e dos conflitos armados, Duschenes se pergunta se é possível a beleza – no caso, representada pela arquitetura – corresponder à realidade. Esta pergunta

⁷⁶ Em inglês no texto, aspas do autor.

permanece sem resposta até hoje, e é a nossa vez de perguntar o que ele teria pensado de um dos novos rumos da arquitetura na Europa e Estados Unidos, onde as capitais vêm se redesenhando urbanisticamente e redesenhando o entorno de alguns de seus maiores monumentos – vários deles símbolos da liberdade e da democracia ocidental – de forma a se proteger de ataques terroristas. Podemos crer que ele não acharia nada de belo nessa tendência que já tem até alcunha: “urbanismo antiterrorismo”. (NETTO, 2018).

Sempre atento às questões nevrálgicas que movem a humanidade e à função social da arquitetura, é provável que ele fizesse uma viagem à Europa e aos Estados Unidos especialmente para filmar esse novo tipo de construção que sitiou a Torre Eiffel, que, no lugar de esculturas ao ar livre, fincou enormes blocos de concreto nas calçadas de Berlin, erigiu um museu culturalmente ensimesmado que lembra uma gigantesca ossada de dinossauro no lugar do World Trade Center que ele tanto filmou e, que, em breve irá redesenhar as cercanias da Abadia de Westminster. E, igualmente provável, ele montaria um curso, para falar sobre a arquitetura contemporânea oriunda da violência, igualmente visível, aliás, em várias metrópoles brasileiras. Mas, ele também apontaria para respostas possíveis contra essa tendência, como a do arquiteto italiano Renzo Piano, que resolveu dedicar-se quase exclusivamente a projetos de prédios públicos, como escolas, universidades, bibliotecas, hospitais, museus e salas de espetáculo, segundo ele, “máquinas, não de guerra, mas de paz”, com a finalidade de promover o encontro entre as pessoas, produzindo “o milagre da convivência” (PIANO, in NEVES, 2019). Provavelmente, ao final da aula, Duschenech chegaria ao ponto que realmente o interessava: o ser humano, as pessoas que convivem com essas estruturas – ou no interior delas – para, quem sabe, alargar as fronteiras interpretativas da afirmação que ele fez há anos e que continua a dizer respeito a todos nós e à nossa forma de estar no mundo: “A história não corre pela reta, no seu devido trilho. Desvios acontecem. Aí está a arquitetura, perfeitamente aceitável”.

4. O REPÓRTER DA ARTE

“E o que dizer, mas sobretudo que esperar de mim, se, como professor, não me acho tomado por este outro saber, o de que preciso estar aberto ao gosto de querer bem, às vezes, à coragem de querer bem aos educandos e à própria prática educativa de que participo.”

Paulo Freire, *Pedagogia da autonomia*

“A experiência, e não a verdade, é o que dá sentido à educação. Educamos para transformar o que sabemos, não para transmitir o já sabido.”

Jorge Larrosa, *Elogio da escola*

“Tudo o que sei sobre método, é que quando não estou trabalhando eu às vezes penso que sei alguma coisa, mas quando estou trabalhando, fica bastante claro que não sei nada.”

John Cage, *Lecture on Nothing*

4.1. O filme amador como processo pedagógico

4.1.1. Uma missão de vida

Na série de entrevistas filmadas concedidas a sua aluna Claire Parnet que resultariam em *O abecedário de Gilles Deleuze* (*L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, 1988), na letra P de “Professor”, Deleuze explica qual é, para ele, a dinâmica e a natureza de um curso:

Para mim, uma aula não tem como objetivo ser entendida totalmente. Uma aula é uma espécie de matéria em movimento. É por isso que é musical. Numa aula, cada grupo ou cada estudante pega o que lhe convém. Uma aula ruim é a que não convém a ninguém. Não podemos dizer que tudo convém a todos. As pessoas têm de esperar. Obviamente, tem alguém meio adormecido. Por que ele acorda misteriosamente no momento que lhe diz respeito? Não há uma lei que diga o que é de interesse de uma pessoa. O assunto de seu interesse é outra coisa. Uma aula é emoção. É tanto emoção quanto inteligência. Sem emoção, não há nada, não há interesse algum. Não é uma questão de entender e ouvir tudo, mas de acordar em tempo de captar o que lhe convém pessoalmente. É por isso que um público variado é muito importante. Sentimos o deslocamento dos centros de interesse, que pulam de um para outro. Isso forma uma espécie de tecido esplêndido, uma espécie de textura (DELEUZE, 1988).

Duas décadas mais tarde, inspirados no abecedário de Deleuze, o grupo de pesquisa do Cinema para Aprender e Desaprender (CINEAD)/Laboratório de Educação, Cinema e Audiovisual (LECAV) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) produziu o filme *Abecedário de educação com Jorge Larrosa Bondía* (2016). Na letra P, o filósofo Jorge Larrosa fala sobre “Presença”: tanto o professor quanto o aluno precisam estar presentes na sala de aula “de corpo e alma”, isto é, estarem em um lugar fisicamente, mas também, “tornar presente”, no sentido de prestar atenção à matéria, algo que só é possível dentro de um estado de suspensão temporária do passado e do futuro. Ele explica que a escola pode ser uma forma de deter o fluxo do tempo, criando um tempo presente que nos faz esquecer o resto do tempo. É o que ele chama de “êxtase temporal”. Portanto, para ele, são necessárias três presenças em uma aula: a presença física, a presença da matéria apresentada e a presença de um tempo presente. O estudo acontece dentro deste alinhamento tríplice (LARROSA, 2016).

Em princípio, os depoimentos de Deleuze e Larrosa não são parecidos. O primeiro fala da aleatoriedade daquilo que irá chamar a atenção de um aluno, fazendo-o “acordar a tempo” de reter algo que lhe interessa, da imponderabilidade da transmissão do conhecimento pelo fato da aula ser uma “matéria em movimento”. Larrosa aponta para um tempo suspenso, cortado do tempo externo à aula, e assim alude a uma imobilidade que não é imobilismo mas

atenção, compenetração. Contudo, apesar das diferenças, os dois filósofos transmitem a noção que uma aula, por mais indefinível ou variável, é uma experiência extraordinária, no sentido de algo fora do ordinário, um acontecimento de tonalidades quase místicas, ou pelo menos não desprovido de aspectos misteriosos. Nisto, ambos parecem concordar, quando, por exemplo, Deleuze fala em “emoção”, “tecido esplêndido” e Larrosa em “êxtase temporal”.

Talvez haja tantas definições de aula quanto existem professores no mundo. Em vista disso, o que procuramos fazer neste capítulo é compreender qual teria sido a definição de “aula” ou “professor” segundo Duschene, a fim de entendermos o que o torna um educador, no sentido ao qual já aludimos, isto é, aquele que não se limita a ensinar ou transmitir dados ou informações, mas procura formar pessoas. Mas o que vem a ser “formar pessoas”? Rancière se refere ao mestre emancipador (*maître émancipateur*), conforme um método de igualdade que se desdobra em um método de vontade, a vontade de aprender, que por sua vez se sobrepõe à vontade de ensinar. O mestre emancipador é aquele que desperta esse desejo, e não aquele pratica o princípio do embrutecimento (*abrutissement*) ao despejar sobre o aluno uma “inteligência superior” (RANCIÈRE, 1987).

Paulo Freire afirma que formar é muito mais que treinar alguém e esmiúça o conceito de formação, destacando a interdependência orgânica entre quem forma e quem é formado, dinâmica que subentende a continuidade do processo:

Se, na experiência de minha formação, que deve ser permanente, começo por aceitar que o **formador** é o sujeito em relação a quem me considero o objeto, que ele é o sujeito que **me forma** e eu, o **objeto** por **ele formado**, me considero como um paciente que recebe os conhecimentos-conteúdos acumulados pelo sujeito que sabe e que são a mim transferidos. Nesta forma de compreender e de viver o processo formador, eu, objeto agora, terei a possibilidade, amanhã, de me tornar o falso sujeito da “formação” do futuro objeto de meu ato formador. É preciso que, pelo contrário, desde os começos do processo, vá ficando cada vez mais claro que, embora diferentes entre si, quem forma se forma e re-forma ao for-mar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado. É neste sentido que ensinar não é transferir conhecimentos, conteúdos nem **formar** é ação pela qual um sujeito criador dá forma, estilo ou alma a um corpo indeciso e acomodado. Não há docência sem discência, as duas se explicam e seus sujeitos, apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto, um do outro. Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender. Quem ensina, ensina alguma coisa a alguém. Por isso é que, do ponto de vista gramatical, o verbo ensinar é um verbo transitivo-relativo. Verbo que pede um objeto **direto** – **alguma coisa** – e um objeto **indireto** – **a alguém** (FREIRE, 2002, p. 12, negritos do autor).

Postos estes conceitos, nenhum deles com vocação conservadora, muito pelo contrário, porém diferentes entre si, procuramos elaborar essa arqueologia acerca de Duschenes por meio de dados sobre a sua formação, do cotejamento de dados metodológicos dele e de outros educadores, mas também por meio da memória de alguns de seus ex-alunos. Neste ponto da pesquisa, é fundamental dar-lhes a palavra, pois, se sempre haverá espectadores para os filmes, seus ex-alunos são as testemunhas de uma circunstância que não se repetirá mais. Não podemos esquecer que enquanto esta pesquisa procura trazer à luz a figura do cineasta amador, o educador corre o risco de desaparecer na medida em que ele só se consubstanciava na presença de seus alunos.

Começemos por algumas experiências em pedagogia que terão a função de balizar nosso raciocínio. Larrosa (2017a) narra um caso em que ele e a antropóloga Marta Venceslao propuseram a estudantes um exercício que fosse uma “declaração de amor”, isto é, que eles apontassem uma experiência educativa, artística ou cultural no âmbito social que, segundo eles, fosse inspiradora, no sentido que ela tivesse algo a ensinar ou, pelo menos, merecesse por alguns momentos a atenção de todos. O termo “declaração de amor” estabelece desde o início o apelo afetivo que determinou as escolhas. No texto, Larrosa faz o relato da declaração de amor de Venceslao às Missões Pedagógicas da IIª República Espanhola, implantadas em 1931 por Manuel Bartolomé Cossío. As Missões tinham o objetivo de ir até as populações de camponeses e promover ações culturais e educativas. Havia “cinco artefatos portáteis” nessas ações: o Museu do Povo (ou Museu Ambulante), o Serviço de Cinema, as Bibliotecas Ambulantes, o Coro do Povo e o Teatro do Povo (LARROSA, 2017a). O que Larrosa quer mostrar é que havia uma “ideia de escola” na empreitada, e que esta era particularmente notável no Museu do Povo: “[...] as Missões não eram concebidas como um projeto, mas como uma pro-posta, ou seja, como algo que se colocava no mundo, que se fazia no mundo, mas cujos efeitos não se pensavam em termos de resultados, mas em termos de res-postas” (LARROSA, 2017a, p. 119).

O caso das Missões nos ajuda a contextualizar certas transformações na pedagogia do século XX. Na Europa deste período não havia somente vanguardas artísticas, amplamente divulgadas até os dias de hoje. Havia também vanguardas pedagógicas, incubadas no bojo das reestruturações social e econômica que ocorreram após a Segunda Revolução Industrial no final do século XIX. Movimentos políticos socialistas se organizam e se fortalecem no mesmo compasso que os movimentos sindicais. Como parte dessa onda revolucionária, os anarquistas que atuavam junto aos movimentos sindicais passam a defender a implantação de novas

pedagogias e a criação de um novo modelo de escola, fora dos tradicionais padrões hierárquicos e autoritários vigentes.

As novas experiências pedagógicas se alastram pela Europa nesse início do século XX. Duschenes participa de uma delas na adolescência, a já citada escola Marienau, fundada em 1923 na pequena cidade de Gandersheim pelo casal Bondy, amigos da família, e transferida para as imediações de Hamburgo em 1929⁷⁷. A proposta da escola era fundada no conceito de “comunidade escolar” fortemente voltada para a cultura, dentro de um quadro bucólico. Duschenes conta nas suas memórias que Max Bondy tinha sido professor de história e Gertrud, oriunda de uma família de intelectuais judeus de Praga, tinha sido a primeira aluna mulher de Freud. É importante notar que essas iniciativas pedagógicas progressistas – originalmente vinculadas a movimentos socialistas e mais amplamente reafirmadas após a Primeira Guerra Mundial – não se contentavam em ter uma grade curricular: atribuíam-se o valor de “missão” que, no caso de Marienau – ou *Gut Marienau*, como passa a ser chamada em 1929 –, significava oferecer às novas gerações não somente conhecimento, mas uma formação e alento moral. Além das viagens anuais, o sistema dessa escola previa um tipo de governo formado por alunos, com parlamento e gabinetes. Todos passavam pelo crivo de provas, e isto incluía os professores, que podiam ser reprovados, e em alguns casos, sem segunda chance.

As aulas eram ministradas em línguas diferentes, segundo um critério de pertinência definido pelos Bondy: gramática, história e poesia em alemão; geografia e direitos humanos e internacionais em inglês; filosofia e literatura em francês. Durante a temporada em Marienau, Duschenes aprendeu a tocar violoncelo e atuar, conheceu a música de Stravinsky e conviveu com um grupo heterogêneo de jovens vindos de meios progressistas. A disponibilidade de Gertrud Bondy em ouvir os alunos sempre que precisavam tornou-se um paradigma que ele aplicou quando, por sua vez, tornou-se professor: “Cada aluno podia pedir conselho numa hora particular. Podem imaginar como isto era uma educação em relações humanas, e como eu aproveitei disso para a minha vida inteira, ainda mais, muitos anos depois, com as centenas de alunos na FAAP com treinamento em comunicação e línguas” (DUSCHENES, H., 2003). Quanto a Max Bondy, Duschenes não o tinha em tão alta conta. Refere-se a ele com um judeu com ares de cavaleiro medieval alemão, subserviente aos nazistas, “querendo passar como

⁷⁷ Cf. Schule Marienau - Das Internatsgymnasium im Norden. Die Geschichte der Schule Marienau im Überblick. In: MARIENAU. Disponível em: <<http://www.marienau.com/wp-content/uploads/Die-Geschichte-der-Schule-Marienau.pdf>>. Acesso em: 16 set. 2018.

grande educador, ou reeducador da juventude após a guerra perdida – a Primeira –, e fez mais mal do que bem” (DUSCHENES, H. 2002).

Portanto, apesar de ter considerado a sua passagem por Marienau “dois anos e meio de paraíso”, depois de adulto, sua visão sobre a escola não é tão edulcorada, como descobrimos no relato de seu pedido de casamento à Maria. No lugar de um “sim” imediato, ele foi questionado sobre o que pretendia fazer da vida e como pensava educar seus filhos: “Aí seguiu-se uma longa exposição sobre minha própria educação, liberal e livre, como eu tinha recebido da minha mãe e de Marienau, porém com certas restrições: Marienau me tornou *weltfremd* (alienado), com ideias já passadas, o que me deu tanto problema em Praga” (DUSCHENES, H., 2003). Então qual a origem da metodologia de Duschenes? Pois, se Marienau foi uma experiência importante, ela o foi talvez mais no sentido das relações humanas que lá germinavam que por uma questão efetivamente metodológica.

Retrocendo mais um pouco no tempo, chegamos a um episódio elucidativo: Grete, mãe de Duschenes, inscreveu-se no curso noturno de história da arte da Universidade de Hamburgo quando ele tinha cerca de nove anos de idade e resolveu levá-lo com ela. O professor na época era ninguém menos de Erwin Panofsky, que lá lecionou entre 1920 e 1933. Além da experiência das aulas de Panofsky em si, Duschenes sinaliza de onde emerge a sua metodologia fundamentada em imagens:

Naquela época, história da arte consistia principalmente na pintura italiana do renascimento. Agora imaginem um pequeno menino num grande auditório escuro com centenas de estudantes atenciosos tomando notas para não perder uma palavra preciosa da Eminência, a pequena figura lá longe no palco falando uma língua incompreensível sobre um assunto completamente fora do alcance de uma criança. Dá para meter medo, e assim foi no início. Aliviado por imagens estranhas, slides em preto e branco sobre misteriosos acontecimentos: dúzias de vezes mulher com nenê, dúzias de vezes um homem nu no colo de uma enfermeira com uma cruz no fundo e árvores com outros sujeitos pendurados. Mistério total para mim. Em casa mamãe abriu livros e tentou heroicamente me explicar estes estranhos acontecimentos do passado. Eu só vivia para o momento em que o professor batia no chão com seu mostrador para mudar o slide (DUSCHENES, H., 2003).

É preciosa a lembrança do menino que toma a Virgem Maria por uma enfermeira no que devem ter sido *slides*⁷⁸ de pinturas representando a descida da cruz de Jesus Cristo. E ainda mais preciosa a comprovação do método de ensino que o próprio Panofsky descreve ao

⁷⁸ A pedagogia por meio da imagem despontou durante Iluminismo, notadamente a partir de reflexões de Jean-Jacques Rousseau, fazendo-se presente na literatura infantil e em abecedários ilustrados. Pedagogos alemães logo adotaram o método (DIDI-HUBERMAN, 2009).

contar o começo da sua vida nos Estados Unidos, para onde se mudaria definitivamente e seria convidado a dar aulas e conferências nas Universidades de Nova Iorque e Princeton a partir de 1933. Ao inaugurar com outros professores refugiados o Instituto de Belas-Artes da Universidade de Nova Iorque, por falta de instalações melhores, o grupo começa a dar aulas em um *speakeasy* na Rua 52:

Assim, foi alugado um pequeno apartamento na esquina da Rua 83 com a Avenida Madison, que passou a abrigar os *slides* que foram acumulados pelos conferencistas individualmente e uma dessas coleções-padrão de livros de arte que se podia obter, sob encomenda, da Carnagie Corporation (PANOFSKY, 2014, p. 423).

Panofsky ainda evoca “a ótima biblioteca e uma das melhores coleções de *slides*” que o Instituto dedicado ao ensino da história da arte abrigaria mais tarde, em um edifício de seis andares na Rua 80. Não podemos esquecer que Panofsky por sua vez tinha sido aluno de Aby Warburg (nascido em Hamburgo), criador do *Atlas Mnemosyne*⁷⁹ e responsável por alçar a iconologia ao patamar de método no estudo e interpretação da história da arte, privilegiando o conteúdo da arte em detrimento da uma história da arte que se pautava pela forma, como era o caso de Heinrich Wölfflin e o estudo dos estilos (DIDI-HUBERMAN, 2002). Outro discípulo de Warburg foi Ernst Gombrich e o título de sua obra mais conhecida já indica a abordagem inovadora e intencionalmente acessível que nasceu dentro deste grupo: *The Story of Art*. É notável o fato de Gombrich, uma das principais indicações bibliográficas de Duschene para seus alunos, utilizar “*Story*” e não “*History*”, sutileza que se perde na tradução em português e que é, no entanto, crucial para a compreensão do olhar sobre a arte por ele proposto.

Assim, não se tratava apenas de mostrar *slides*. Acima de tudo, Panofsky considerava o historiador da arte “um humanista cujo ‘material primário’ consiste nos registros que nos chegam sob a forma de obras de arte”, e a partir dessa definição, pensava a obra de arte em um dado contexto que colocava em relação a estética intuitiva e a pesquisa arqueológica, formando o que ele chamava de “situação orgânica” (PANOFSKY, 2014). Duschene nunca deixou de salientar a importância de Panofsky na elaboração de sua metodologia de ensino. Na série *Arte & Matemática* (2000) da TV Cultura/TV Escola, sobre imagens filmadas por ele no Nepal, em Veneza e na Espanha, ele conta que Panofsky foi determinante na escolha de seu método de trabalho, com filmes que permitiam retratar as pessoas como elas eram,

⁷⁹ Cf. ATLAS MNEMOSYNE. Disponível em: <<https://warburg.library.cornell.edu/>>. Acesso: 17 set. 2018.

movimentando-se no dia a dia, no seu meio ambiente, seja na rua, seja em paisagens rurais, para, a partir daí, podermos compreender não somente suas obras, mas como se moviam na vida real (DUSCHENES, 2000). Em suas memórias, ele explica:

A arte tinha tomado conta de mim para sempre. O segredo era, e isto foi importantíssimo para mim, a maneira de localizar e ver, com os dados fornecidos, obra por obra. A enorme diferença do método de Panofsky era o seguinte: cada obra é produto de um homem. Para julgar o apresentado é necessário conhecer este homem: seu tempo, sua vida, ambiente, família, posição social, política e financeira, sua saúde, hábitos de alimentação, vizinhança, clima, fofocas e tudo mais que pudermos encontrar de tempo e espaço, além dos antecedentes, mestres, ajudantes, ateliers, escolas, material existente como telas, tintas, vernizes, armazenagem, vendas, críticas, colecionadores, inimigos, valores de mercado etc. etc. etc. Perfeitamente natural e lógico, mas precisava de um Panofsky para introduzir este método (DUSCHENES, H., 2003).

Ele chegou a projetar *slides* nas suas aulas e conferências e este método foi amplamente utilizado por muitos professores de história da arte no século XX. Na verdade, ele ainda sobrevive, hoje substituído pela apresentação PowerPoint e outras ferramentas parecidas. O que nos interessa, no entanto, é o caso mais específico dos filmes que ele introduziu desde os primórdios de sua atividade de conferencista. O que é importante reter, é o fato de Duschenes ter compreendido que um filme podia potencializar o impacto da imagem fixa, que, com a imagem em movimento, ele daria um passo adiante no método de Panofsky, ao mostrar uma manifestação cultural ou uma obra de arte em seu contexto, ao revelar o espaço em torno dela, o percurso museográfico de um espaço expositivo, a movimentação das pessoas nesse espaço, e ao capturar as reações e as interações provocadas pela obra. A câmera não estava apenas integrada a uma metodologia. Ele chega a se referir a ela como parte do seu corpo: “Muitos anos mais tarde com meu braço direito, minha câmera de 8mm, filmes coloridos, gravadores modernos de som⁸⁰, projetores de alta luminosidade, telas de grande reflexividade, pude ampliar o impacto das conferências” (DUSCHENES, H., 2003). Esta afirmação demonstra que ele tinha plena consciência do efeito catalisador da imagem em movimento e sabia fazer uso de seu potencial.

Segundo o professor e curador de artes visuais Agnaldo Farias, Duschenes inventou o professor-cineasta e isto possibilitou uma nova forma de análise das imagens. A análise de uma obra fixa, no caso de uma fotografia ou de um *slide*, é vinculada a um discurso verbal que é efêmero, está sempre no presente, enquanto o filme nos permite mergulhar em sua

⁸⁰ Duschenes se refere aos gravadores que ele utilizava durante as aulas para tocar as trilhas musicais que acompanhavam as projeções.

narrativa: “O filme dele fica, a imagem dele, a visão dele, a construção” (FARIAS, 2002), que partia da montagem e incorporava o próprio percurso do professor pelos lugares que visitava, sempre com a câmera na mão e sem tripé: “Então essa operação é que é uma novidade, em termos pedagógicos, é que dá essa ambientação, essa ambiência que só a imagem jamais dará, [...] mas é uma reconstrução teórica” (FARIAS, 2002), pois só a imagem em movimento é capaz de contextualizar uma obra organicamente, conferindo à experiência de estar diante dela uma temporalidade interna a sua representação.

Diante da complexidade da circunstância engendrada pela metodologia de Duschenes, ao nos referirmos aos filmes, não utilizamos a palavra “ferramenta”, mas “processo”, pois estes desempenharam um papel muito além da ilustração maquinal dentro do quadro de uma aula. Não são ferramentas, nem instrumentos: serviram para tornar o mundo interessante e esta, segundo Larrosa, é a principal tarefa de um professor (in PLOENNES, 2013). Além disso, se tivessem sido apenas ferramentas, Duschenes não teria precisado dedicar uma parte considerável da sua vida e de seus recursos financeiros a fazer filmes. Poderia ter simplesmente lançado mão de filmes didáticos institucionais já disponíveis, como tantos outros professores fizeram e ainda fazem. Ou poderia ter se contentado em fazer alguns filmes, utilizando sempre um mesmo repertório cinematográfico ao longo dos anos. Não somente ele nunca parou de filmar como ele montava e remontava suas películas segundo o curso ou palestra que pretendia dar, o que explica os títulos bastante longos de alguns filmes. Por esse motivo, o que temos hoje, na maior parte das obras, não é a montagem definitiva, mas a última montagem. As remontagens podiam acontecer com um lapso de tempo considerável entre elas, não raro décadas, o que dificulta bastante o mapeamento da produção.

O fato de ele realizar os filmes, montá-los e remontá-los segundo a apresentação que pretendia fazer, além de preparar seu comentário oral de maneira integrada à narrativa das imagens para, em seguida, articular ambas à trilha musical tocada em um gravador, conferem ao material uma dimensão criativa, constitutiva, performática e essencialmente sensível que consolida a metodologia desenvolvida por ele. O jogo dialético entre razão e emoção, autoridade (que não é autoritarismo) e liberdade, entre matéria e aluno, pautam a dinâmica das aulas:

Meu método, que agora podem entender, consistia justamente em introduzir os dados essenciais através da câmera em movimento, com personagens e sons, tão perto da realidade quanto possível. Resulta daí uma relação mais fácil e correta matéria-ouvinte, além de um engajamento emocional além da apresentação oral, didática do relator. Dividia minhas aulas e conferências assim: teoria e emoção. Nem falar da música usada para acompanhar e

garantir o clima certo. Mais uma inestimável vantagem: autoridade de falar sobre o assunto, porque os filmes eram sempre da minha própria autoria. Eu estive lá, nenhuma mentira. Trabalho de meio século, estudos, interesse... e dinheiro (DUSCHENES, H., 2003).

No final dos anos 1960, Duschenes é convidado a dar cursos livres e palestras na FAAP. A origem do convite está nas reuniões que ele promovia desde os anos 1940 em seu apartamento e, nos anos 1950 em sua casa, para projetar seus filmes de viagem para convidados. O número de amigos interessados nos saraus sobre arte e cultura vinha aumentando paulatinamente. A casa da Rua Valença para a qual a família se mudou em 1954 tinha sido cuidadosamente projetada pelo professor, e pela descrição que ele faz da sala de estar em uma carta de 1955 para os pais⁸¹, percebe-se que esse tipo de reunião já estava prevista desde a origem do projeto arquitetônico.

Ele conta que uma parte da grande prateleira que fez para seus livros e o bar abrigava alto-falantes de última geração. O aparelho de som era comandado a partir de um móvel embutido na parede e essa “central de comando” ficava perto do sofá que compunha um canto com a escrivaninha, de forma que ele podia controlar tudo de um único ponto. Nesse pequeno canto onde ficava a escrivaninha (*Schreibecke*), havia atrás dela uma prateleira onde todos os equipamentos filmicos eram guardados, como câmeras, tripés e telas de projeção. O compartimento superior da estante era aberto e lá ficavam enfileirados os filmes, como ele escreve, “*gleich zur Hand*”, ou bem à mão.

Em seguida, ele explica como procedia durante as projeções: os filmes eram projetados a partir da escrivaninha, de onde também ele podia ligar o microfone e, portanto, ao mesmo tempo falar, projetar e controlar a música. A tela era disposta em diagonal através da sala, ante a cortina da sala de jantar, de frente para o bar. Assim, estariam convenientemente posicionados tanto quem estivesse sentado no sofá ou nas poltronas perto dele ou da lareira, como quem estivesse sentado no banco em alvenaria na frente da lareira, sobre o qual almofadas coloridas podiam ser colocadas. Ele ainda esclarece que, sem mudar a disposição dos móveis da sala, até 20 pessoas podiam “desfrutar” (*genießen*) seus filmes com absoluto conforto. Na ocorrência de um público maior, um banco portátil podia ser trazido e instalado paralelamente ao sofá, e mais almofadas jogadas no chão. Quanto aos alto-falantes, eles eram direcionados de maneira que o som podia ser ouvido em toda a casa: através de portas abertas, no terraço, na sala de jantar e até através de janelas fechadas.

⁸¹ Documento textual: caixa Pessoal 1 (AMM-CCSP).

Havia reuniões voltadas para figuras proeminentes, membros da elite financeira e intelectual paulistana, como vemos na carta-convite (aparentemente um rascunho) das figuras 156 e 157, entre elas, Roberto Pinto de Souza e sua mulher, Lúcia – donos da FAAP –, Walter Zanini e o casal Flusser. Mas, a partir do momento em que é convidado por Pinto de Souza a ser professor da Fundação, esses encontros adquirem um novo sentido e se desdobram em reuniões com outra vocação.

Figuras 155 e 156 – Convite para palestra e projeção (ca. 1970)

Fonte: AMM-CCSP

Agora em contato direto com a juventude brasileira, Herbert e Maria também passam a abrir sua casa para receber todos os domingos, ao final dia, alunos que procuravam aprofundar o conteúdo dado em sala de aula, mas também jovens de outras procedências, inclusive de outras universidades, como é o caso de Farias, que frequentou as reuniões na casa de Duschenes por dois anos no final da década de 1970. Ele relata seu primeiro contato com o professor:

Quando ele falou, “Voltem na semana que vem, eu estou esperando. O que vocês querem de mim? Eu tenho essa discoteca, que tem não sei quantos discos e tenho essa biblioteca, tudo isto está à disposição de vocês”. Essa generosidade era quase incompreensível. Nunca vi ninguém com tanta generosidade, tanta disponibilidade. Chamar as pessoas para sua casa, abrir a sua casa, só para informar. É um projeto quase civilizatório, no sentido de transmitir conhecimento sem querer nada em troca (FARIAS, 2002).

Portanto, com a criação da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP em 1967, tem início a concretização do desejo de Duschenes de ser professor. Ele começa dando cursos livres e leva para o ambiente acadêmico exatamente a mesma dinâmica e estrutura das palestras que dava em sua casa e, agora com um fluxo contínuo de aulas e a demanda por novos conteúdos, os filmes se diversificam e seu número aumenta na mesma proporção das viagens que ele empreende anualmente. Ele seria efetivado no início dos anos 1970, e seria também convidado a chefiar o Departamento de Estética, abandonando gradualmente, porém definitivamente a arquitetura.

4.1.2. Um museu de imagens em movimento

A Faculdade de Artes Plásticas da FAAP absorve o Curso para Formação de Professores de Desenho, ativo desde 1953. A nova faculdade era composta por dois cursos autônomos: o curso de Artes Plásticas organizado por Pinto de Souza, e o curso de Humanidades e Comunicações organizado por Miguel Reale. O artista plástico Donato Ferrari é convidado a ser o diretor executivo do curso de Artes Plásticas e Irineu Strenger é seu par no curso de Humanidades e Comunicações (FAAP, 1968). Nos anos seguintes, vão sendo contratados teóricos como Duschenes, Anna Mantovani, Derli Barroso e Raphael Buongiorno Netto, e artistas para as aulas práticas, entre eles Nelson Leirner, Nicolas Vlavianos, Tereza Nazar, Marcelo Grassmann, Antonio Carelli, Sérgio Ferro, Darel Valença Lins, Julio Plaza, Regina Silveira, Tomoshige Kusuno. No curso de Humanidades e Comunicações, Villém Flusser é convidado a ministrar a disciplina Teoria da Comunicação, mas, ao ir morar na Europa nos anos 1970 ele seria substituído por José Gabriel Borba Filho.

A criação da faculdade acontece no mesmo período em que o Brasil, sob um governo militar desde 1964, vê o recrudescimento do regime ditatorial em dezembro de 1968 com a imposição do Ato Institucional Número Cinco, o AI-5. Em depoimento colhido para esta pesquisa, o escultor Nicolas Vlavianos, professor da FAAP desde 1969, comenta como era lecionar em uma faculdade de artes plásticas naquele momento. Segundo ele, até este momento, a pressão não era muito grande e só começou a se fazer sentir aos poucos⁸².

Eu me lembro numa época, chegou uma pessoa que assumiu a parte administrativa na faculdade que, não sei se era ou não era um major da aeronáutica – eu acho que era –, e trouxe um ajudante dele que seria um sargento, que ficava lá dentro. Era ridículo, porque ele queria que os

⁸² Depoimento obtido na casa de Nicolas Vlavianos, em Carapicuíba, Grande São Paulo, em 4 mai. 2018.

professores fossem vestidos a rigor. Era absurdo para nós, porque ninguém ia de terno e gravata numa escola de arte (VLAVIANOS, 2018).

Em outra ocasião, Vlavianos mandou um desses “administradores” se retirar de sua sala de aula, depois dele tentar proibir uma aluna de trabalhar fora do horário das aulas: “[...] ele queria impor uma vontade que na caserna podia funcionar, mas não numa escola de arte” (VLAVIANOS, 2018). Segundo Vlavianos, apesar de alguns atritos e episódios mais tensos, não houve na Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações da FAAP a determinação de diretrizes específicas, o que pode explicar em parte o fato de Duschenes ter adotado desde o início uma metodologia própria. Para Vlavianos, a FAAP teve inclusive um papel de guarida para professores estrangeiros:

Ela conseguiu juntar várias pessoas. Como o Tomoshige, ele vinha do Japão, nem falava português. Mas ele realmente teve um papel muito importante dentro da FAAP. Fazia os alunos pensar de outra maneira, porque ele também era diferente. Então talvez o papel do Duschenes e dos outros professores era esse mesmo, mostrar que pessoas diferentes, com pensamentos que não tinham nada a ver com essa cultura, eles poderiam entrar nesse mundo e acrescentar alguma coisa (VLAVIANOS, 2018).

No entanto, esse ponto de vista não é inteiramente corroborado pela trajetória de Duschenes na FAAP. Conduzir um curso a sua maneira não significa que o professor era inteiramente aceito por professores de perfil mais acadêmico, ou historiadores e críticos de arte tradicionais, como Zanini, que também chegou a integrar o corpo docente da FAAP. Segundo Farias e também Martin Grossmann, por conta de sua metodologia anticonvencional, o professor não era uma unanimidade entre seus pares.

Duschenes era no fundo uma pedra no sapato da academia. [...] Trazer para seu ambiente era muito importante para ele, porque era aqui que ele teria uma maior intimidade, poderia trazer os alunos para um universo que ele conduzia, de certa maneira. Eu falo que era uma pedra no sapato, porque os acadêmicos da FAAP rechaçavam um pouco essa ideia de uma aula com filme, com música e que não fosse específica, que não fosse direto ao assunto (GROSSMANN, 2002).

E, em um depoimento posterior, ele completa:

Ele [Duschenes] dividia o seu conhecimento, mais que seu conhecimento, a sua experiência com a arte diretamente, trazendo novidades que ele tinha visto um mês antes. [...] O Duschenes trabalha a experiência da arte. É um modo, para a universidade, excêntrico. [...] é um daqueles professores, de

certa maneira, idealistas e que entendem que eles são mediadores para uma experiência transformadora. Não é só pela via do conhecimento. Essa questão da experiência é muito importante porque não são só os filmes e as trilhas sonoras, esse professor multimídia, ainda com mídias analógicas. O fato da gente fazer visitas à Bienal com ele, tem a ideia do deslocamento no espaço-tempo, que vem do cinema. Ele se apropria dessas linguagens para fazer com que as pessoas sejam transformadas pela arte (GROSSMANN, 2014).

De fato, seu relacionamento com a direção da Faculdade de Artes Plásticas não se deu sem desavenças: por mais de uma vez, ele teve de refazer o programa de aulas que tinha previsto e até abrir mão de partes importantes das disciplinas que dava em favor de outro professor, provavelmente mais convencional. Por exemplo, temos o caso do “Programa reformulado do curso ‘A história da arte e cultura ocidental’”, de 1974⁸³. O documento é nova versão do curso – agora destituído da história da arte e cultura oriental –, apresentada depois de discussões com a direção e que pelo visto Duschenes não teve outra alternativa senão acatar.

No texto que precede o novo programa, ele se refere “às exigências que me impuseram”. Seu descontentamento deve ter sido grande, pois ele enumera em quatro pontos essas exigências, citando seus autores em um tom acusatório. Ele dispara contra Donato Ferrari, que lhe impôs substituir seu conteúdo programático por aulas de metodologia de história da arte, contra Amélia Toledo, que quis que ele partisse sem delongas para o debate dos temas propostos, e contra Raphael Buongiorno por contratar uma nova professora para assumir parte de suas aulas. Zanini, é duplamente interpelado: por compactuar com a usurpação proposta por Buongiorno e por querer que Duschenes abandone o sistema de informação panorâmica da história da arte, por achar que era além das suas possibilidades de ensino. Este último ponto deve ter sido particularmente difícil de aceitar.

Ainda no âmbito político, o escritor e ilustrador Ricardo Azevedo, aluno de Duschenes e Flusser na FAAP em torno de 1972-1973, ou seja, no auge da repressão imposta pelo governo Medici, recorda que houve por vezes atritos e medidas mais graves nesse período. Segundo ele, um casal de colegas chegou a ser proibido de frequentar a faculdade por conta de um trabalho que realizaram no primeiro ano do curso⁸⁴: “Eles fizeram um trabalho que era

⁸³ ANEXO H – Programa reformulado do curso “A história da arte e cultura ocidental” (1974), pp. 357-360.

⁸⁴ O decreto-lei nº 477, de 26 de fevereiro de 1969, foi baixado pelo então presidente Artur da Costa e Silva durante o regime militar brasileiro. O decreto-lei previa a punição de professores, alunos e funcionários de universidades considerados culpados de subversão ao regime. Na prática, o processo a que se submetia o acusado era sumário. Os professores atingidos eram demitidos e ficavam impossibilitados de trabalhar em qualquer outra instituição educacional do país por cinco anos, ao passo que os estudantes eram expulsos e ficavam proibidos de cursarem qualquer universidade por três anos. A norma vigorou até 1979, quando foi

uma privada, que no lugar da água tinha imagens. Começava com o universo, e a gente ia tirando e chegava no Brasil, chegava na FAAP, tinha a bandeira do Brasil e a última imagem era um espelho” (AZEVEDO, 2017)⁸⁵. Houve dissensão também em outros níveis, desavenças envolvendo a presidência da FAAP e o diretor da Faculdade de Artes Plásticas, Donato Ferrari, que levaram a substituição deste último por Oswaldo D’Amore, que segundo Azevedo, era mais um interventor que um diretor. Ferrari continuaria a lecionar por algum tempo, mas seu afastamento representou um endurecimento do regime interno da faculdade. Azevedo menciona uma questão que mobilizou duas correntes antagônicas dentro da FAAP, e acabou ameaçando as atividades de Duschenes como professor:

[...] havia uma briga que era fazer o Diretório ou manter o Centro Acadêmico. O Centro Acadêmico era um centro de independência total dos alunos, e o Diretório não. O Diretório era controlado pela faculdade. Fizeram uma campanha e perdemos o Centro Acadêmico. Para você ter uma ideia, o Centro Acadêmico era uma casinha alugada ali perto, era território livre dos alunos. Diretório era outro papo. O Donato sem dúvida defendia o Centro Acadêmico. O Donato era um artista e uma pessoa liberal. Ele era das Artes Plásticas, totalmente. Respirava arte. [...] Houve uma intervenção (AZEVEDO, 2017).

Nessa ocasião, Duschenes foi chamado a prestar contas à D’Amore sobre as reuniões que promovia em sua casa para os alunos. Segundo o novo diretor, as reuniões estavam sendo interpretadas como uma atividade política de natureza subversiva. Duschenes então comunicou o ocorrido aos seus alunos e se declarou disposto a prosseguir com as reuniões, apesar dos riscos que esse gesto representava. Os alunos concordaram em manter os encontros e Duschenes continuou a recebê-los em sua casa:

[...] ele correu riscos. Eu tenho certeza disso. Na casa dele, só os livros que ele tinha... Tinha livros sobre política, ele tinha uma baita biblioteca na sala, com livros sobre tudo. Se chegassem aqueles idiotas lá e fossem olhar, iam dizer, “Tem livro do Lukács, é marxista!”, e ia todo mundo em cana. Porque era assim. Uma coisa idiota mesmo. E ele teve essa coragem, incrível. Ele continuou. Ele nos perguntou, “O que vocês acham?” Bem Duschenes, uma pessoa não impositiva. Ele falou, “Por mim, vocês podem vir. Mas vocês é que decidem.” A gente era moleque, deve ter sido 1972, por aí, 73 no máximo. A gente achava ótimo ir na casa dele. Era um privilégio. Eu não tinha uma visão do risco que a gente estava correndo. Mas a gente sabia que estava correndo risco. Quanta gente que eu conheço que foi presa, jovens que não fizeram nada e entraram pelo cano. Neste ponto, o Duschenes para mim cresce muito como pessoa. Uma pessoa generosa que oferecia a casa

revogada pela lei da anistia. Cf. Decreto-lei Federal do Brasil 477 de 1969. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Decreto-lei_Federal_do_Brasil_477_de_1969>. Acesso em: 6 set. 2018.

⁸⁵ Depoimento obtido na casa de Ricardo Azevedo, em São Paulo, em 13 out. 2017.

dele para os alunos, que teve a coragem de manter a coisa apesar do diretor da escola ter dito para ele não fazer. É inacreditável. Naquele momento, quem viveu sabe como era o negócio e como era ruim (AZEVEDO, 2017).

Neste ponto há mais um cruzamento com Panofsky, quando ele se expressa de maneira veemente sobre a necessidade de um professor ter de conquistar e manter a confiança de seus alunos:

Um professor que, como indivíduo particular, permita ser forçado a assinar uma declaração contrária ao seu senso moral ou ao seu intelecto, ou, ainda pior, a permanecer calado quando sabe que devia ter falado, sente em seu coração que perdeu o direito de exigir essa confiança. Enfrenta seus alunos com a consciência pesada, e um homem com a consciência pesada é um indivíduo doente (PANOFSKI, 2014, p. 439).

Duschenes parece responder a Panofsky quando conta porque resolveu ser professor e explica o uso de filmes como parte de sua metodologia. Ele fala da questão da confiança a partir da autoridade que seu conhecimento lhe conferia, e sobretudo da postura ética e transparente de quem, em plena ditadura, nunca se negou a responder a nenhuma pergunta que lhe fizessem:

Porque ousei assumir o papel de professor? Conselheiro da juventude? E são tanto em demanda? Responder perguntas justamente de jovens com suas muitas dúvidas requer uma carga geral e a confiança dos jovens. Para isso só se estava lá, no local, na ação, documentado por filmes e gravações, por ter vivido lá, com a gente. Eu posso responder pelas várias regiões em que estive, com autenticidade. Mas também posso dever uma informação, já que naturalmente minhas experiências se mantêm em limites (ainda mais que sempre eu paguei tudo). Justamente para expandir os limites, eu resolvía incluir destinos como a China e a Rússia, argumentando comigo: como um professor pode gozar da confiança dos alunos, se se recusar explorar territórios contra seu gosto e com isso negar respostas aos que as procuram? (DUSCHENES, H., 2003).

Notamos que várias vezes ao longo de sua autobiografia, o professor faz alusão ao fato de nunca ter recebido nenhum tipo de verba ou ajuda financeira da FAAP ou de qualquer outra instituição para bancar a produção de seus filmes. Mais que um comentário sobre o aspecto financeiro da empreitada, o que Duschenes ressalta é seu grau de comprometimento e investimento – decerto financeiro, mas, sobretudo, pessoal – na sua atividade de professor. E aqui retomamos a questão da pedagogia como “missão”, tal é descrita por Larrosa no início deste capítulo: ele cita os “artefatos portáteis” utilizados durante as Missões Pedagógicas

espanholas, entre eles o Serviço de Cinema que fazia projeções de filmes improvisadas em vilarejos distantes, para pessoas que viviam isoladas. Como não pensar em Duschenes carregando seus filmes, projetor (um deles um pequeno Copal) e gravador, montando e desmontando o equipamento a cada aula, a cada palestra a fim de, a sua maneira, mitigar o isolamento cultural imposto por um governo censor? Consta que ele nunca deixou seus equipamentos na faculdade. Apesar do trabalho que esse sistema representava, “Quando a gente entrava na sala ele já tinha armado o esquema dele, projetor, o som, já estava tudo armado” (AZEVEDO, 2017).

Fazemos aqui um parêntese para mostrar um exemplo de apresentação que o professor fazia em paralelo às aulas na FAAP e aos encontros em sua casa. Essa atividade era intensa e por anos ele deu palestras em diferentes lugares, entre os quais a Fundação Maria Luiza e Oscar Americano e o MASP. Ele também deu os cursos de extensão universitária na USP (provavelmente na ECA), em 1970, “História da Arte Ocidental” e “História da Arte Oriental”.⁸⁶ Dentre os registros de cursos livres encontrados, elegemos o ciclo de quatro palestras na 16ª Bienal de São Paulo. O motivo da escolha é o fato deste ser o único registro encontrado onde há uma referência explícita ao cinema como processo pedagógico na atividade do professor, a começar pelo título do evento: “O Ensino da Arte através do Cinema”.

O ciclo de cinema e conferências teve coordenação de Agnaldo Farias e Samuel Eduardo Leon e aconteceu em dezembro de 1981. O convite partiu de Farias, então membro da equipe de Zanini (curador-geral da exposição) e curador da programação de cinema da exposição. Entre os documentos textuais do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo⁸⁷, consta a seguinte apresentação do ciclo, provavelmente extraída de um currículo redigido pelo professor e onde a origem de sua metodologia é descrita:

Em contato com a juventude do país, desde sua chegada ao Brasil em 1940, observou o Professor Duschenes o interesse extraordinário entre os jovens pela imagem viva e pela música, chegando assim à conclusão que a chave para a conquista da atenção dos estudantes seria o método Audio-Visual. A falta de material adequado para fins didáticos obrigou-o a construir por conta própria até o presente, um acervo por volta de 300 filmes, feitos a partir da documentação de suas inúmeras viagens por de 50 países. Seus filmes captam os mais diversos aspectos das manifestações artísticas do mundo, e apresentam um quadro completo

⁸⁶ ANEXO M – Autorização para realização de curso de extensão universitária na Universidade de São Paulo (1970), p. 370.

⁸⁷ Documento textual: pasta 745-9, código textual 16.16. FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Arquivo Histórico Wanda Svevo. Consultas realizadas entre jul. e ago. 2017.

que vai desde o ambiente até o homem (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981).

O programa com quatro conferências foi organizado da seguinte maneira: na primeira, seria projetado o filme *Surrealismo*⁸⁸ e a fala do professor versaria sobre “aspectos da arte do mundo ocidental do século XX: apresentando o Dadaísmo, o Surrealismo, o Realismo Mágico e o Expressionismo Abstrato” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981). Na segunda, seria projetado o filme *Art Brut - A obra de Jean Dubuffet* (1974) sobre a retrospectiva do artista que estreou no Museu Guggenheim de Nova Iorque, em 1973, e que contou com as 1.000 figuras criadas para o espetáculo *Coucou Bazar* (1973), além de imagens da exposição realizada no Grand Palais, em Paris (1974). Este filme – presumimos que não tenha passado por remontagens depois de 1981 – permanece uma das obras mais marcantes de Duschenes e hoje tem a seguinte indicação de título na lata que guarda a película: *J. Dubuffet - Paris - NY - 73*, de 1973.

O filme abre com a cartela “Herbert Duschenes apresenta” seguida de uma imagem com os dizeres “*Chroniques de l’art vivant*”, que é a capa de uma revista de arte que ele filmou (Figs. 157 e 158). A primeira parte do filme (até cerca de quatro minutos e meio, sendo que o filme tem uma duração de 25 minutos) é justamente uma pequena crônica, finamente montada com 55 planos de pessoas em uma praça de Paris. A lente acompanha alguns personagens, entre eles uma freira, um casal apaixonado, um grupo de jovens sentados no chão, mas se detém sobre um deles: uma mulher segurando uma grande *baguette*, aparentemente indecisa sobre o que fazer ou para onde ir. A sequência é montada de maneira a dar ao espectador a impressão de estar na praça também, sentado em um banco e observando a ação, esperando para ver o que acontece com o casal de namorados, com os adolescentes e as crianças, e para onde, afinal, irá a mulher com sua *baguette*. Este é mais um exemplo da natureza documental dos filmes da coleção, e, como acontece no filme da viagem no Concorde, o espectador tem a “sensação de estar lá” (LEACOCK, 1996).

A mulher chega a falar com os meninos que brincam no gramado perto dela. Será um comentário ao acaso? Ou será ela uma *concierge* se desdobrando na função de babá enquanto espera a volta das mães dos meninos? Seria um dos meninos filho dela? Lançando mão de cortes em continuidade entre os olhares dos personagens, Duschenes teatraliza a cena, quase como uma opereta. O que ele faz, na realidade, é construir um tipo de álbum de tipos humanos que o espectador irá depois relacionar com as obras de Dubuffet. Esta é uma alusão

⁸⁸ Este filme não foi encontrado como tal na coleção. Deve ter sido remontado e renomeado, e hoje provavelmente corresponde ao filme *Dada - Dali - Abstrato*, em Super 8 (s.d).

à arte bruta que busca as suas referências e seus fazeres no mundo real e nas pessoas comuns que o povoam, na espontaneidade do gesto valorizando seu caráter rudimentar, na expressão não contaminada pela erudição e capacitação acadêmica, a partir de um olhar quase etnográfico (MINTURN, 2004). Por esse motivo, o termo “museu sem muros” foi uma das definições atribuídas à arte bruta, não sem atritos com a noção de “museu imaginário” de André Malraux (1965), que abordaremos mais adiante. Ao final dessa sequência, provavelmente uma das mais notáveis de toda a coleção por sua montagem ritmada e seu humor, temos dois planos insólitos, um mais aberto, o segundo mais fechado, onde vemos em primeiro plano um dos meninos se atirar no chão e se fazer de morto, enquanto a mulher, agarrada a sua *baguette* (em um gesto curiosamente parecido com a mão que agarra um raio na capa da revista de arte) não o vê, ou – nada mais humano que isto –, finge não vê-lo.

A partir do 32º plano, tem início inserções de planos da Catedral de Notre-Dame, localizando a praça: trata-se do Square Jean XXIII, pegado à catedral que, a partir deste momento, passa a ocupar um papel central no filme. O que Duschenes mostra não é tanto a edificação como a vida das pessoas se desenrolando em torno desse gigantesco monumento gótico. Há turistas, mas há também os *bouquinistes* na beira do Sena, há as pessoas fazendo fila na porta de uma padaria para comprar um sanduíche ou um *croissant* e todo tipo de atividade corriqueira. Só depois de 10 minutos de filme, ou seja, mais de um terço de sua duração, vemos as primeiras imagens de obras de Dubuffet. Portanto, sobre esta base contextual construída na montagem, a perspectiva da câmera é revelada: trata-se da perspectiva do artista, do que seria seu olhar sobre as pessoas que vivem em um mundo do qual pode também fazer parte obras como a Catedral de Notre-Dame. É importante notar que há vários planos mais fechados que são recortes de altos-relevos de figuras humanas em sua fachada, que provavelmente serviram para tecer um comentário sobre antropomorfia ou a representação do ser humano através do tempo.

A essa sequência são encadeados planos que mostram as transformações pelas quais o trabalho de Dubuffet passou até chegar aos praticáveis que deram origem a Coucou Bazar, um espetáculo considerado pelo artista como pinturas em movimento⁸⁹. Passamos assim das pessoas em movimento para sua representação estática em esculturas, pinturas e gravuras para em seguida retornar ao movimento, mas desta vez, o movimento das próprias obras, que são agora ao mesmo tempo pintura, escultura e dança. Entendemos que as pessoas e as pinturas em movimento não existem separadamente, em universos próprios e estanques. Elas dão

⁸⁹ Cf. Coucou Bazar. In : FONDATION JEAN DUBUFFET. Disponível em: <<http://www.dubuffetfondation.com/focus.php?menu=40&lang=en>>. Acesso em: 22 set. 2018.

origem umas às outras, permanecendo em comunicação: as pinturas em movimento podem ser pessoas, e as pessoas podem ser pinturas em movimento. Nesta aproximação, o movimento, tão fundamental para a compreensão do olhar de Dubuffet e que Duschenes apreende com a câmera de filmar, dá à obra a temporalidade de uma experiência circular e contínua, onde a distância entre a arte e o ser humano é inexistente.

Figura 157 – *Chroniques de l'art vivant*, n. 12 (jul.1970)

Fonte: Rakuten⁹⁰

⁹⁰ Cf. **Chroniques de l'art vivant**, n. 12, Special U.S.A., 1 jul. 1970. Disponível em: <<https://fr.shopping.rakuten.com/offer/buy/436105442/chroniques-de-l-art-vivant-n-12-du-01-07-1970-special-u-s-a.html>>. Acesso em: 17 jan. 2019.

Figuras 158 e 159 – J. Dubuffet - Paris - NY - 73 (1974)

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

Na terceira conferência do ciclo de cinema seria projetado o filme *Arte dos jovens – 1980* (1980)⁹¹, sobre a Bienal de Veneza de 1980, que propôs o *Aperto 80*, um espaço destinado a jovens artistas. Na última conferência, vemos que Duschenes articulou o filme *A arte do petróleo* (1980) e a discussão sobre o impacto da extração do petróleo sobre a vida das pessoas na Noruega com o 1º Encontro Arte, Sociedade, Utopia, que fazia parte da programação da Bienal e contou com Flusser entre seus palestrantes.

O que queremos destacar sobre o ciclo não são tanto os temas escolhidos – pelo visto extremamente pertinentes e adequados ao público e demais atividades da exposição –, quanto

⁹¹ Foram encontrados quatro filmes sobre as seguintes Bienais de Veneza: 1972, 1976, 1978, 1984 e 1986. Não há nenhum filme sobre a Bienal de 1980 na coleção. Porém, há menção na etiqueta da lata do filme da Bienal de 1982 a “Jovens (aberta 82)”. Portanto, o filme da Bienal de 1980 pode ter sido perdido, ou foi remontado e sobraram apenas trechos dele em outros filmes, ou houve um equívoco quanto à indicação da data.

os filmes em si, entre os melhores da coleção, e não nos referimos ao seu conteúdo apenas. Ao apresentar o cinema como metodologia, Duschenes leva para a Bienal obras que se destacam por seu caráter cinematográfico, desde a qualidade das imagens até a montagem que está na base de sua expressividade. Isto quer dizer que o aspecto cinematográfico dos filmes foi um fator determinante na escolha dos filmes que representariam o cinema como processo pedagógico. Este dado marca a diferença entre “ferramenta” e “processo” e nos leva a mais uma relação com as Missões Pedagógicas espanholas.

Larrosa se detém em particular sobre o Museu do Povo, ou o Museu Ambulante. Esse museu era formado por duas coleções de 14 telas cada uma, cópias em tamanho real de obras importantes do Museu do Prado. É notável o fato dos coordenadores das Missões Pedagógicas se recusarem a levar reproduções quaisquer: foi decidido que as reproduções seriam feitas por jovens artistas, pintores de verdade que tivessem apreço pela obra que deveriam copiar. Essa escolha visava garantir que as telas

[...] tivessem “vida”, que os quadros fossem, de alguma maneira, vivificados, no momento mesmo de sua reprodução, como se o fato de serem copiados para a sua apresentação ou sua representação para o povo analfabeto não significasse uma perda de sua aura, mas que, pelo contrário, lhes desse uma aura nova, uma nova força, uma nova vida (LARROSA, 2017a, p. 123, aspas do autor).

Portanto, da mesma forma que, para o sucesso pedagógico das Missões era importante trabalhar a partir de uma obra de arte “de verdade” (mesmo se cópia de outra obra), Duschenes também procurou trabalhar com filmes “de verdade” e não filmetes institucionais, com exatamente o mesmo objetivo. Inclusive, ele chegou a usar o termo “filmes cinematográficos” ao descrevê-los em alguns de seus programas de aulas. Acrescentamos mais um ponto em comum com as Missões: a itinerância e o deslocamento. Estas são duas noções distintas. Quando falamos em itinerância, nos referimos a um movimento, um percurso físico cumprido com uma determinada finalidade. Já quando falamos em deslocamento, é no sentido da descoberta (*breakthrough*) inerente à desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 1972), da montagem e remontagem da imagem – o que inclui seu contexto –, que resulta na adoção de uma posição diferente daquela que já existia, e assim na transposição de fronteiras culturais, sociais e estéticas.

Tanto nas Missões Pedagógicas espanholas quanto em Duschenes ocorre em primeiro lugar uma itinerância física, mas cujo motor é a transposição de fronteiras imateriais: no primeiro caso, trata-se de levar cultura e conhecimento até pessoas que não têm como

frequentar uma escola. No caso de Duschenes, a itinerância geográfica começa desde o momento em que ele percorre o mundo para filmar, e completa seu trajeto quando ele leva os filmes até as escolas e instituições onde é convidado a se apresentar. Ao filmá-la, Duschenes “tira” a obra do museu para levá-la até as pessoas, desterritorializando-a. E é ele que possibilita essa intermediação sensível por meio do cinema, entre a obra de arte – e tudo que lhe diz respeito – e os alunos. Ao projetar a imagem da obra em uma sala de aula, consolida-se o deslocamento que envolve agora não apenas a obra, mas o olhar de quem a vê. E, não podemos nos esquecer, Duschenes não filma apenas obras. Ele filma também museus e demais espaços que são seu meio.

Em *O cinema ou o homem imaginário*, Morin (2013) por sua vez tira o espectador de uma posição passiva ou de mero receptor de imagens, noção que encontra uma ressonância com os procedimentos de Duschenes em relação aos seus alunos. Morin cita a inteligibilidade universal suscitada pelo cinema que se traduz por uma universalidade que, por sua vez, representa uma nova linguagem, um esperanto que não divide as pessoas entre letradas e iletradas: “É isto, o cinema. O que ele tem de interesse e o interessa é o espírito ainda na infância, que carrega dentro dele, ainda indistinta e misturada, a totalidade humana” (MORIN, 2013, p. 201, tradução nossa). É claro que reproduções de pinturas não são a mesma coisa que películas projetadas como foi levantado há pouco. No entanto, nas duas missões pedagógicas, a espanhola e a de Duschenes – e aqui afirmamos que o professor incumbiu-se de uma missão –, é flagrante o desejo de trazer a obra à vida, no sentido de aproximá-la da realidade das pessoas que as veem. Por meio da imagem, ocorre a desterritorialização da obra de arte. Cumpre-se assim a função da imagem de transgredir constantemente, atravessar fronteiras dos saberes e das ideias (DIDI-HUBERMAN, in CAILLAT, 2014)⁹². Ao sair do museu, a obra de arte – ou sua representação – é inserida na mesma dimensão temporal e espacial dos outros elementos da vida real.

Professora de história da arte, pesquisadora e ex-aluna de Duschenes, Maria Izabel Branco Ribeiro fala da mobilidade de Duschenes em três planos: a mobilidade pelo mundo, pelo conhecimento e pela arte. Por meio dessa mobilidade, “dava para perceber que o interesse dele não era passar conteúdo para o aluno, mas formar olhar do aluno em relação à arte. [...] ele articulava diversos assuntos e as diversas questões, e isto tinha o propósito de construir o olhar e o conhecimento. [...] a arte como parte do conhecimento, e um

⁹² Cf. CAILLAT, F. *Foucault contra Foucault*, 2014.

conhecimento especial, um conhecimento sensível” (RIBEIRO, 2014). A experiência museográfica que Duschenes propõe aos seus alunos é introduzida como algo rotineiro e agradável, sem reverência ou ranço de sacralização ou moralização do museu ou das obras que ele abriga. Ainda sobre o olhar, Roizenblit fala da percepção de Duschenes,

[...] que através do olhar dele sobre as coisas ele podia ensinar muito mais do que o que ele tinha a dizer sobre aquelas coisas. [...] Existe uma mensagem subliminar na forma dele fazer. Quando ele dá uma aula sobre Frank Zappa, aquele velhinho falando de Frank Zappa! Foi a primeira vez que eu ouvi falar de Frank Zappa. No fundo, tem uma informação que está embutida ali, que é muito mais importante que tudo, que é o seguinte: você não pode em hipótese alguma congelar o seu olhar, congelar o seu conhecimento. Se você quer trabalhar com arte, quer trabalhar com conhecimento, você tem que manter a sua curiosidade ativa ao longo da sua vida inteira. No momento que você congelar o seu conhecimento e se resignar com o que você aprendeu, acabou sua história. Acho que isto é um grande legado que ele deixa. Aquilo foi uma lição para o resto da minha vida (ROIZENBLIT, 2014).

É importante lembrar que esse olhar duschenesiano sobre as coisas era compartilhado com jovens que viajam pouco para o exterior, que viviam sob as restrições à informação e ao conhecimento que o governo militar da época impunha e, é importante lembrar, ainda estavam a duas décadas de ouvir falar em *web* ou internet.

Duschenes não demarcava territórios separados para a alta e baixa cultura – o que subentende segregar a chamada baixa cultura – e, a fim de marcar essa noção de porosidade entre diferentes manifestações artísticas e culturais, entre a arte e a vida, o professor dizia aos seus alunos que um museu era um bom lugar para ir namorar. Ele respaldou essa teoria filmando vários casais apaixonados perambulando por espaços expositivos, por vezes apreciando as obras, outras vezes mais interessados na companhia um do outro, como vemos no filme *1979 - Arte Postal - ECA (Conceitual)* (1980), durante uma videoperformance de Genilson Soares na Pinacoteca de São Paulo em 1980⁹³ (Figs. 162 e 163).

Em muitos outros filmes, vemos casais filmados de trás em vários planos, o que significa que Duschenes os seguia discretamente pelas salas do museu e, quando possível, procurava fazer recortes de mãos dadas e demais demonstrações de afeto. Mas há também casais não tão harmoniosos, discutindo animadamente, supomos que sobre arte. Além dos

⁹³ Informação coletada de Genilson Soares em 18 set. 2018. O evento *Video Performances* reuniu, além de Soares, obras de Ivald Granato, José Roberto Aguilar e Gabriel Borba Filho. Mais informações: Cf. NASCIMENTO, A. P. *Performances na Pinacoteca de São Paulo: arte como registro, registro como arte*. Estudo de caso 4, São Paulo, 2011. **Sisem**. Curso de capacitação para museus, módulo curadoria, abr. 2012. Disponível em: <https://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2012/04/Arte-como-registro-registro-como-arte_PESP_caso4_APN.pdf>. Acesso em: 23 set. 2018.

casais, o professor tinha o hábito de filmar crianças interagindo com os trabalhos, tocando-os e demonstrando sua alegria e divertimento, sem restrições morais ou disciplinares ao seu comportamento. Em vista de acontecimentos como a comoção nacional gerada pela performance *La bête*, do artista Wagner Schwartz na abertura do 35º Panorama de Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), em setembro de 2017, envolvendo uma criança que tocou na mão, no pé e no tornozelo do artista que estava deitado no chão, nu, constatamos que as reflexões propostas por Duschenes em seus filmes há mais de quatro décadas continuam atuais.⁹⁴

Figuras 160 e 161 – 12ª Bienal de São Paulo (1973)

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

Figura 162 – Videoperformance de Genilson Soares na Pinacoteca (1980)

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

⁹⁴ Cf. Museu de SP é acusado de pedofilia e rebate: performance não tem conteúdo erótico. In: **Carta Capital**, 29 set. 2017. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/museu-de-sp-e-acusado-de-pedofilia-e-rebate-performance-nao-tem-conteudo-erotico>>. Acesso em: 14 set. 2018.

Figura 163 – Casal assistindo à videoperformance de Genilson Soares (1980)

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

Mas como organizar imagens desterritorializadas? Como conduzir o olhar sobre elas? No caso dos filmes, existia evidentemente uma reflexão que precedia a montagem das imagens na moviola e a pautava. Não temos como perguntar ao professor o que passava por sua cabeça ao desterritorializar imagens de obras de arte como fez. Recorremos a André Malraux: em *Le Musée imaginaire*, ele traça um detalhado percurso da obra de arte, desde antes sua conformação ao formato de quadro que a tornaria um item “colecionável”, reificada, direcionada desde sua concepção a pinacotecas, palácios e igrejas a partir do Renascimento até o que ele chama de “Museu Imaginário”, no século XX. Este museu, fruto da metamorfose do olhar e da própria noção de pertencimento da obra, rompe com o “museu-necrópole” (MALRAUX, 1965) e, substancialmente por meio da reprodução fotográfica, liberta a obra de territórios a ela pré-designados, compartimentados, intelectualmente assépticos, estanques, previsíveis e, sobretudo, inacessíveis. No museu imaginário, a obra deixa seu pedestal, estilhaça sua redoma, e uma máscara do Benim pode dialogar com uma Virgem cristã de pedra de alguma igreja românica; ou uma divindade da América pré-colombiana se espelha em uma Górgona da mitologia grega.

Malraux afirma que as obras desobrigadas de pertencerem ao tipo de catalogação e contemplação fria e ordenada que tradicionalmente lhes impomos “[...] são vivas para nós, ou carregam nelas o germe de sua ressurreição. [...] a obra-prima não mantém um monólogo soberano, ela impõe o intermitente e invencível diálogo das ressurreições” (MALRAUX, 1965, p. 256, tradução nossa). O termo “monólogo soberano” não deixa de evocar o princípio de embrutecimento de Rancière, o que nos leva a pensar que, se existe em sistemas pedagógicos tradicionais uma hierarquia entre mestre e aluno que não favorece a

comunicação e o aprendizado, existe uma estrutura paralela e igualmente estéril entre a obra de arte “museificada” e as pessoas ditas leigas. Por fim, Malraux também alude ao livre trânsito da obra entre os imaginários coletivos e individuais que confere ao museu imaginário sua natureza de metamorfose *em curso* que é sua própria natureza: “E neste mundo em que a metamorfose substitui simultaneamente os campos do sagrado, da fé, do irreal ou do real, o novo campo de referência dos artistas é o Museu Imaginário de cada um; o novo campo da arte é o Museu Imaginário de todos” (MALRAUX, 1965, p. 252, tradução nossa). Desse modo, encontramos em pensadores díspares ideias que, mesmo se por caminhos diferentes, convergem em direção a um deslocamento da obra de arte e suas representações para um território “vivo”, pois mais próximo do humano que do divino ou do sagrado, e que pertence a um tempo presente que, mais que armazenar o passado, incuba o futuro.

As Missões Pedagógicas espanholas concentraram em 28 telas aquilo que os mentores do projeto consideravam fundamental ou importante conhecer a respeito da pintura. Apesar de críticas ao método, levaram esse “museu de bolso” para pessoas que, sem essa iniciativa, jamais teriam visto uma obra de arte. Já Duschenes conseguiu levar museus inteiros, exposições e bienais para a sala de aula. Mostrou a as obras e o museu em si, em plena atividade: sua arquitetura, sua relação com as cercanias (cidade, jardins, etc.) e as pessoas que o percorriam. Malraux também resgata a obra do museu tradicional, mas a partir de uma perspectiva pautada pelo percurso historiográfico da arte e pelo trânsito proporcionado por sua representação fotográfica. Todas as abordagens propõem um deslocamento, e incluímos também a de Didi-Huberman (2002), apesar dele não falar especificamente de museu ou obra de arte, mas de imagem. Ao deslocarmos a obra de arte (ou sua representação), ou seja, desterritorializando-a, ocorre o deslocamento do olhar. Ao olhar encadeiam-se outros deslocamentos (cultural e social) que por sua vez reafirmam aquilo que Malraux denomina “metamorfose em curso” e que podemos considerar como a natureza orgânica não só da obra, mas da experiência artística, aconteça ela em um museu, em um vilarejo espanhol ou em uma sala de aula.

Também foi dito que um dos artefatos portáteis das Missões Pedagógicas espanholas eram as Bibliotecas Ambulantes. Aproveitamos a menção para apresentar algumas referências bibliográficas de Duschenes, lembrando mais uma vez que ele era um autodidata. Sua biblioteca não era decerto ambulante, mas sempre esteve aberta àqueles que frequentavam sua casa. Nela encontramos desde volumes clássicos sobre história da arte de autores como Jacob Burkhardt, até livros que denotam a preocupação do professor com o futuro da arte e seu diálogo com as novas tecnologias. Interpelou-nos também o livro *Themes and Variations*

(1950) de Aldous Huxley, mais precisamente o capítulo *Art and Religion*, que viria a dar nome a cursos sobre o tema estruturados por Duschenes que, por sua vez, ampliaria e aprofundaria a relação entre essas duas noções para além da comparação proposta por Huxley, restrita ao mundo ocidental, entre a Igreja Católica Romana e o barroco e sua transição para o estilo rococó. Duschenes faria dois programas de aula espelhados: um sobre a arte e a religião ocidentais, outro sobre a arte e religião orientais. Ele descreve algumas aulas que deu com Flusser na FAAP e que revelam vestígios desse curso, ou uma de suas variações sobre o tema:

O Flusser gostava muitos desses meus filmes, especialmente um filme onde eu focalizava a religiosidade hoje, e começava com os deuses americanos, os arranha-céus e passava depois para uma arte abstrata vinda da Itália, onde eu enxertava a opinião de padres do Vaticano, etc.⁹⁵ Era este o ponto de partida para uma discussão que se tornava veemente a cada aula. [...] as discussões eram muito acaloradas e tão veementes que os estudantes ficavam calados. E após três horas de discussão onde Flusser usava os termos mais extremos do seu temperamento, e gritava e andava pela sala, e fazia um teatro fantástico – que era genuíno. A aula terminou e Flusser disse: “Isto era uma aula boa!” Os estudantes ficavam completamente impressionados porque eles achavam que nós íamos matar um ao outro (DUSCHENES, H., 1999).

Retomamos aqui a ideia inicial de Larrosa, a proposta aos seus alunos de fazerem uma declaração de amor a uma experiência educativa que os tivesse inspirado. Mais uma vez nos voltamos a ex-alunos de Duschenes e selecionamos, entre muitos depoimentos, alguns trechos que dão conta não apenas da metodologia e bagagem cultural do professor, mas da dimensão afetiva do educador que ele foi. Um tipo de afeto, é bom lembrar, que não era decorativo, mas uma parte fundamental do êxito da engrenagem pedagógica que Duschenes criou e conduziu por mais de 30 anos. Chamamos a atenção para o fato que não existem vídeos ou filmes, tampouco gravações sonoras de Duschenes dando aula. As três fotos que seguem, tiradas por Flávio Matangrano, que foi seu aluno e hoje é fotógrafo e professor, foram os únicos registros encontrados onde podemos ver o professor em ação, em situação de aula e interagindo com alunos. No caso, ele tinha levado uma de suas classes para uma visita à 17ª Bienal de São Paulo, de 1983:

⁹⁵ O filme ao qual se refere Duschenes na entrevista não foi encontrado na coleção. Ele pode ter sido perdido ou remontado. A película que mais se aproxima da descrição é *New York*, da década de 1970, provavelmente 1972, pois vemos nela o cartaz do filme *O último tango em Paris* (*Last Tango in Paris*), de Bernardo Bertolucci, lançado nesse ano. Entretanto, a película contém apenas as imagens de arranha-céus de Nova Iorque, com tomadas do World Trade Center. A segunda parte rodada na Itália não está montada nessa película. Sendo os filmes silenciosos, quando Duschenes fala em “enxertar a opinião de padres do Vaticano” no filme, ele provavelmente está se referindo ao comentário que ele mesmo fazia, baseado em suas pesquisas.

Figuras 164 a 166 - Duschenes com alunos da FAAP na 17ª Bienal de São Paulo (1983)

Fonte: Acervo Flávio Matangrano

Contamos com a memória do artista gráfico e professor Luciano Cardinali, quando ele fala sobre as aulas: “A sala dele era grande e ficava absolutamente lotada. Lembro de ver gente em pé no fundo da sala, e tinha 150 lugares! Eu mesmo fiquei às vezes em pé. Era uma

aula muito concorrida. Nenhuma outra era tanto assim” (CARDINALI, 2017), e também Grossmann, que comenta que havia professores que chegavam mais cedo para assistir às aulas de Duschenes (GROSSMANN, 2002). Grossmann leva a pergunta sobre a atividade do professor do campo puramente profissional para o campo que parece ser o mais acertado, o da opção e do prazer em ensinar:

Por que ele deixou de ser arquiteto e ter um escritório e começou a dar aula? Talvez a pergunta não seja essa. Eu acredito que foi uma questão de opção, dele ter sim um certo conforto financeiro que permitia a ele e à Maria Duschenes viajar pelo mundo. Acho que tem uma coisa muito prazerosa. O que passa muito na aula dele é o educador, mas é esse educar com prazer. Não é um conteúdo que tem que ser cumprido. É passar talvez para a sua plateia como essa relação com o mundo não era através do conhecimento somente. Mas é da experiência. Então, o que era fascinante mais que o conteúdo dos filmes que ele mostrava para gente, era como ela tinha documentado aquilo lá. É o olhar participante, *dele estar presente* numa Bienal de Veneza. Como *ele* via a Bienal de Veneza. Não era um documentário sobre a Bienal de Veneza. É essa relação de um sujeito que morava num país do Terceiro Mundo e que vai para outro lugar e vai como um enviado. Às vezes eu penso no Duschenes como um tipo de mensageiro. Ele vai lá e usufrui daquilo, mas usufrui de uma maneira onde tem sempre o prazer, mas tem essa necessidade de trazer isto de volta e informar os que aqui estão. Ele tinha uma grande satisfação de chegar e mostrar o que ele tinha feito e dividir essa satisfação não só com esse grupo da casa, mas com o grupo da FAAP, com os vários grupos. No final era muita gente envolvida. Era uma grande aventura no fundo que ele tinha optado. E a Dona Maria era essa companheira nesse processo de contínua atualização. Isto vai além de qualquer grade acadêmica, curricular. Transcende. Está acima dessas estruturas. Ele tinha os privilégios e sabia usar muito bem esses privilégios (GROSSMANN, 2002).

O artista plástico e ilustrador Alex Cervený rememora a aula inaugural que Duschenes deu em 1984 para os alunos ingressantes da Faculdade de Artes Plásticas. Além da segurança e domínio da situação que o professor demonstrava, é interessante notar que a dimensão afetiva de Duschenes se faz presente desde esse primeiro contato:

O Duschenes marcou para mim o encontro com o verdadeiro professor, como expectativa do que seria um professor universitário. [...] Ele foi tocando os corações. Ele começou falando, ‘Vocês aqui são pessoas que, a gente percebe, vão ter um futuro brilhante. Pessoas que têm possibilidades, que rapidamente vão vencer na vida, vão chegar onde vocês querem. Então, vocês vão ter o quê? Vocês vão ter logo um carro, vocês vão ter casa, uma casa na praia, uma casa no campo... E o que mais? E quando vocês tiverem tudo, o que mais vocês vão querer?’ E aí, aquele silêncio... ‘Arte! Cultura! Quando vocês já tiverem tudo e aparecer um vazio na vida de vocês, a única coisa que pode preencher esse vazio é a arte’” (CERVENÝ, 2014).

Artista gráfica e professora, Cecilia Consolo menciona um dado importante: o caráter multimídia do professor. Ela também destaca as conexões, as pontes que o professor sempre fez entre os temas mais diferentes:

Hoje eu valorizo o Duschenes justamente pela metodologia. Ele conseguia falar de arte contemporânea sem nenhum método tradicional, sem pegar um livro, pegar Argan e discorrer sobre os capítulos. Ele nos jogava no meio do fogo. Ele pegava o que estava acontecendo em arte contemporânea no mundo e, a partir daquilo, ele puxava um fio para buscar porque aquilo tinha acontecido. Por exemplo, Jean Dubuffet tinha a ver com expressionismo alemão, do expressionismo alemão ele voltava mais no tempo e ia nos levando através da história da arte, sem necessariamente fazer uma aula tradicional do tipo, “Hoje falaremos sobre o fauvismo”. Ele era multimídia quando ninguém tinha ouvido falar em multimídia. [...] Só o fato dele fazer conexões dentro do universo da arte, de pular da pintura para a gravura, da pintura para a escultura, do cinema para... Você entende que essas coisas não são lineares, que a história da arte não acontece de forma sequencial, mas é uma espiral gerando tensão. Acho que esse é o maior mérito dele em termos de docência (CONSOLO, 2017).

Cardinali também frisa a dinâmica performática e multimídia das aulas – corroborada por Roizenblit e Cervený (2014), que utilizam a expressão *show man* para falar do professor, e Grossmann (2014), que alude à *mise en scène* das aulas –, dados que devem ser contabilizados no conjunto que compunha a experiência das aulas:

Nunca tivemos algo parecido em outras disciplinas. Sempre que encontro com amigos da época... a aula do Duschenes virou um substantivo. Quando fala-se de metodologia, a metodologia se chama “aula do Duschenes”, para nós. Porque todo mundo reconhece. [...] Era uma aula que nos mergulhava num determinado assunto, de todas as formas possíveis naquele momento. A parte visual, a parte sonora, a parte humana dele: ele fazia interrupções no meio do filme: ele abaixava o volume da música, porque ele ficava sentado ao lado do projetor e do gravador, aí ele abaixava o volume e fazia comentários. Era um show, um programa de TV ao vivo. Eu não tirava o olho da tela. Nada nos dispersava, eu me lembro disso. Para mim, a aula do Duschenes era mergulhar num universo multimídia que nos fazia entender muito as coisas, porque víamos aquele assunto de vários ângulos, com a música fazendo o fundo sonoro (CARDINALI, 2017).

Quanto ao aspecto sonoro, são raros os registros das articulações entre os filmes e as trilhas musicais, e estas variavam de acordo com a apresentação. Segundo rememora Ribeiro (2014), a trilha do filme era determinada em função da necessidade específica de uma aula ou curso. O professor adaptava a trilha musical de acordo com o nível da classe ou dos ouvintes, fazendo inserções ou retirando trechos que não fossem adequados para o público daquele

momento. No documento Programa do curso “A história da arte e cultura ocidental” (1974)⁹⁶ foram encontradas informações que nos permitem ter uma ideia das trilhas que o professor tocava em sala de aula, pelo menos no que diz respeito ao repertório de música ocidental do final do século XIX em diante.

Duschenes divide as referências musicais do curso em quatro blocos e indica os compositores cujas gravações serão tocadas. Em primeiro lugar, no bloco “Escola de Paris”, o impressionismo na música e o colapso da tonalidade tradicional por meio de gravações de Debussy, Ravel, Stravinsky, Orff, Henze, Hindemith, Penderecki, (Pierre) Henry e Messiaen. Em seguida, “Escola vienense”, a passagem para a atonalidade e a dodecafonía por meio de Strauss, Schoenberg, Eaton, Berio, Webern, Takemitsu, Boulez, Stockhausen, Brown, Kagel e o Grupo Nuova Consonanza. No terceiro bloco, “Música concreta, eletrônica, aleatória, computador”, com gravações de um impressionante panteão internacional de compositores que, curiosamente, não inclui Copland, quem sabe tradicional demais para os padrões duschenesianos: Carson, Takemitsu, Henry, Pousseur, Babbitt, Pfeiffer, Subotnick, Carlos, Gerhard, Erb, Wuorinen, Xenákis, Vercoe, Cage e Hiller. Por fim, o quarto bloco chamado “Nacional, Política” onde encontramos referências a gravações bastante ecléticas, sem muitas precisões: folclore, Berlin, anos 1920, Segunda Guerra Mundial, protesto, política, dixie, jazz, show, musical, Kodály, Bartok, Prokofiev, Shostakovich, Mussorgsky, Emerson Lake and Palmer, Brecht, Dietrich, Piaf, Baez, Simon & Garfunkel, Loesser, Bernstein, Zappa, Hair, Jesus Christ Superstar, gospel.

Essa lista dá uma ideia da discoteca com 143 discos que foi doada ao CCSP juntamente com os filmes, fotografias, biblioteca e documentos textuais. Havia também fitas rolo e cassete, muitas delas gravações dos discos. As gravações em fita eram feitas com a finalidade de serem utilizadas durante as aulas, tanto de Duschenes como de Maria. Entre esses materiais (parcialmente pesquisados por falta de maiores indicações e porque não eram o foco da minha pesquisa), foram encontradas gravações de música barroca até rock progressivo, como *The Six Wives of Henry VIII* (1973), de Rick Wakeman, música erudita contemporânea, e músicas folclóricas de diversos países. Há também música popular brasileira e até trilhas de berimbau, provavelmente, gravações que Duschenes fez com o percussionista e compositor Dinho Nascimento⁹⁷. O músico chegou a trabalhar várias vezes

⁹⁶ ANEXO G – “A história da arte e cultura ocidental” - FAAP (1974) pp. 355-356.

⁹⁷ Cf. DINHO NASCIMENTO. Disponível em: <https://dinhonascimento.com.br/>. Acesso em: 7 dez. 2018.

com Maria, fazendo a trilha musical das aulas⁹⁸ e compondo para seus espetáculos, como *Magitex*, de 1978.

Neste ponto, entendemos melhor o que fazia de Duschenes um educador, ou melhor, que tipo de educador ele era. Em 2002, Farias declarou, “Ele foi um educador, do meu ponto de vista, o maior educador com quem travei contato em toda minha vida. Eu já tive grandes professores, que falavam muito bem, que faziam leituras muito profundas, mas ele foi o maior educador”. Alguns anos depois, ele esmiuçaria a atuação e o impacto de Duschenes como educador, reiterando o papel da generosidade dentro do processo pedagógico:

Acho que ele [Zanini] criticava o Herbert, porque o Herbert mostrava. Não entrava em análises teóricas, ou algumas questões de fundo. Mas o Herbert sabia mostrar. Isto era fundamental. Ele guiava seus olhos para pontos dignos de serem pensados. Ele tinha uma acuidade de percepção muito grande. Ele não só apresentava. Porque eram filmes, e filmes que ele fazia, então, ele não só tinha um modo de olhar, um modo de editar, um modo de construir uma gramática, uma sintaxe, uma narrativa, como ele ainda, abaixando o som, ressaltava os tópicos que ele tinha olhado. Eu aprendi com ele, e para mim isto é crucial, fundamental para minha formação, a editar a informação, mostrar para as pessoas o que você achar relevante, e assinalar porque é relevante e aonde é relevante. Então não era um curso teórico. Mas tudo que dava e a maneira que ele dava, ensinava direta e indiretamente. Diretamente porque o repertório era inacreditável. Era inacreditável porque era dança, era arquitetura e era artes plásticas. [...] A nossa formação é totalmente esquizofrênia, compartimentada, segmentada, portanto bastante idiotizante. [...] Não faria nenhum mal se tivéssemos uma formação mais abrangente. Eu sempre acreditei nisso, mas isto foi potencializado pelo Herbert. [...] Para ele, o Concorde era tão importante quanto as pirâmides egípcias, quanto Jean Dubuffet, quanto Pablo Picasso. [...] Ele não discriminava uma arte em detrimento de outra. Isto foi uma lição inestimável [...] O que ele mais me ensinou e que acho que também é da ordem da pedagogia, foi a generosidade. Ter dado essas informações já implica em ter recebido a gente. É um compromisso com o saber, de transmitir. [...] Ele tinha um amor pela gente, ele tinha um gosto em mostrar. Ele era generoso, ele emprestava, ele abria a casa, todo mundo ia lá e a mulher dele estava junto, e recebia a gente com o mesmo carinho, eles gostavam da gente. Esta foi a maior lição: o que é ser professor. Por que à vezes, eu sou levado a crer que você não ensina, mas você passa um entusiasmo. Mas é esse entusiasmo que te leva a estudar algo com profundidade (FARIAS; ITAÚ CULTURAL, 2016).

Vimos como Duschenes apreendeu o método de Panofsky e o desenvolveu à sua maneira, como compreendeu não somente a importância da imagem, mas da imagem em movimento. Soube capturá-la e, sobretudo, como utilizá-la, como desconstruí-la para

⁹⁸ Dinho Nascimento aparece tocando berimbau em uma aula de Maria no filme *Grupo 5º feira - Dez.1977* (1977).

reconstruí-la para os fins que pretendia. Pela grande quantidade de livros de imagens em sua biblioteca, entendemos que se Duschenes ensinava com imagens é porque ele também aprendia com elas. Ele criou uma dinâmica em sala de aula que tinha algo de um cineclube onde, graças ao cinema, as pessoas se reuniam para debater ideias. Mas, não se trata apenas de um método e sua aplicação, nem de imagens apenas. Os relatos de ex-alunos sobre as aulas levantam algumas indagações: o fato de Duschenes ter sido um professor tão único não implica na impossibilidade de repetir a experiência de suas aulas e de sua metodologia? Seria a própria extraordinária qualidade pedagógica que fizeram dele um educador a tornar a sua pedagogia irreproduzível e, portanto, fadada a desaparecer? Podemos esperar que todos os professores sejam como Duschenes? Consequentemente, qual o valor de uma metodologia tão ímpar, tão depende de seu criador, desde sua iniciativa pessoal, presença, generosidade até seu carisma? Em suma, de que maneira se dá a continuidade dessa metodologia?

Podemos pensar nos filmes de Duschenes como um museu imaginário que, em vez de se valer da fotografia para garantir o livre-trânsito de suas obras, vale-se de filmes. Ou ainda, que a coleção é um atlas, no sentido que Didi-Huberman atribui ao termo inspirando-se em Warburg, isto é, um conjunto de imagens onde, diferentemente de uma enciclopédia que se limita a elencar, existe uma montagem, portanto, uma intenção e um olhar específicos. Portanto, é graças a esse atlas da arte mundial, a esse museu imaginário com curadoria de Duschenes que o professor-cineasta se afirma como educador-curador. “Educador” vem de “educar”, que por sua vez vem do latim, *ex ducere*, que significa conduzir para fora de si mesmo, desenvolver (GAFFIOT, 1934, p. 561), enquanto “curador”, também de etimologia latina, vem do substantivo *cura*, que é cuidado, mas também aplicação, interesse e “exatidão de consciência” (GAFFIOT, 1934, p. 455). Na intersecção destas duas ações se consolida o processo pedagógico que procuramos deslindar: não tanto na metodologia em si, mas nas emanções de tudo aquilo que a compôs em diferentes frentes – inclusive a ética, que a expressão “exatidão de consciência” sugere –, e que é hoje interpretado por seus ex-alunos, profissionais de diversas áreas e, certamente não por coincidência, muitos deles professores. Este é um dos exemplos de aplicação prática dessas interpretações:

A generosidade está em fazer uma exposição pensando no público, sempre. [...] Por mais que eu tente fazer algo segundo os pressupostos mais corretos, mais precisos e refinados possíveis, o tempo todo eu estou calculando quem estará na outra ponta, qual a informação que eu quero passar. Portanto, acho que sempre fui professor, sempre sou professor. Quando escrevo um texto, escrevo para ser lido. Sempre me pergunto se quem está do outro lado está entendendo. Sempre. Também aprendi outra coisa com Herbert. Não só com

ele, mas ele foi fundamental: eu não preciso explicar tudo. Eu preciso aguçar a curiosidade (FARIAS; ITAÚ CULTURAL, 2016).

A unir os ex-alunos, a cruzar suas ideias, há a missão pedagógica de cada um. Mas há também a memória dos filmes e os filmes em si, que sem Duschenes, passarão doravante a ser vistos e interpretados de infinitas maneiras. Eles são um olhar que convida outros olhares, outras leituras, outras interpretações da arte e do mundo. E talvez seja essa a melhor pedagogia, aquela que nunca se encerrará em si mesma, que propiciará o diálogo entre a teoria e o pensamento e fomentará o que Paulo Freire (2002) chama de “curiosidade epistemológica”. Mas, ela solicitará principalmente a generosidade e o engajamento pessoal de quem a aplica, como fez Duschenes por três décadas. Sempre em movimento, metamorfose em curso, ela se transforma a cada aula, a cada curso, a cada novo grupo de alunos e sua relação com um determinado professor, na esperança do êxtase temporal de Larrosa, do surgimento do tecido esplêndido de Deleuze. Pois, afinal, não possuem todas as missões pedagógicas, além de uma dimensão informativa, cultural, educativa, social, moral, política e até sublime, uma invencível vocação afetiva?

4.2. A metodologia Duschenes

4.2.1. Roteiro de viagem, roteiro de filme, roteiro de aula

Neste ponto, chegamos efetivamente ao repórter da arte, que é o personagem que coloca em prática a concepção de arte e de mundo que acabamos de ver, pois para existir um museu imaginário de filmes era preciso não só concebê-lo, mas realizá-lo. Lembramos que o termo “repórter da arte” foi criado por Duschenes para se referir às atividades que concerniam viagens e filmagens, e que se completava na sala de aula. Esse personagem não se concretizou sem a resistência da própria família:

E agora? Está se esboçando nitidamente um problema vindo para mim. Descobri uma atividade que mais me interessa, que é só minha? Ou vou me aventurar numa direção que tem nada de mim. Eu não sou um tipo boêmio ou aventureiro repórter. Eu sou muito burguês, de estrutura normal e de instrução superior qualificado. O fato que sou curioso e interessado nos fenômenos da vida não quer dizer que preciso pular a cerca. Nem um pouco? Só um pouquinho? De fato foi meu sogro Paulo Robel que “put his foot down”, ou melhor dito “He put my feet down” na realidade, realidade dele, e me ordenou de cessar imediatamente todas as atividades laterais que não eram ligadas diretamente às do escritório ACAL onde devo ganhar meu

dinheiro, concentrar-me somente nisso, senão nunca vai dar certo. Bem, o “certo” dele, o industrial (DUSCHENES, H., 2003, aspas do autor).

Duschenes já vinha desencantado com a arquitetura há algum tempo, com o distanciamento entre os projetos e as pessoas, os condomínios que representavam o que poderíamos chamar de produção em massa de moradias para a população crescente de São Paulo. Portanto, a importância do repórter da arte reside, antes de qualquer coisa, no fato de ter sido graças a esse personagem que Duschenes se emancipa como cineasta amador. Com repórter da arte, a produção de filmes de família diminui enquanto a de filmes de viagem aumenta. Sem nunca deixar de filmar a família, os filmes de viagem se tornam o carro-chefe da produção. Identificamos três tipos de roteiro coordenados e indispensáveis para a estruturação da metodologia que se desenha: o roteiro de viagem, o roteiro de filmagem e o roteiro de aula. Por meio de alguns exemplos, iremos analisar de que forma acontece o imbricamento desses roteiros. Começamos refletindo sobre o que faz um repórter. Na primeira parte de *Diário 1973-1983*, Perlov diz que ao filmar Tel Aviv durante a Guerra do Yom Kippur em 1973, ele optou por ser um repórter e não um diretor. Essa escolha denota algumas coisas: em primeiro lugar, a urgência imposta por um determinado momento. É possível argumentar que Perlov nunca tenha sido tão repórter como quando filmava a guerra, mas, por outro lado, nunca deixou de sê-lo ao fazer a grande reportagem da sua vida cotidiana.

A questão é portanto capciosa. Ser repórter em princípio também implica em ser objetivo, buscar os fatos, poder comprovar o que se diz e, conseqüentemente, ser fidedigno. Não muito diferente de um documentarista, um repórter tem de ter presença de espírito, ser focado e rápido nas suas escolhas, saber improvisar, detectar aquilo que lhe interessa e se adaptar às circunstâncias. É claro que tanto Perlov como Duschenes não são repórteres ao pé da letra e permitiram a eles mesmos digressões, e às suas respectivas câmeras momentos de vadiagem lírica que lhes renderam não apenas imagens formalmente belas e sofisticadas, mas a própria poética de suas obras. No caso de Duschenes, evoco mais uma vez o plano noturno das pipocas no filme *São Paulo*. Um repórter não precisaria ter feito esse plano, muito menos tê-lo montado. Afinal, não há nenhuma informação de fato – muito menos uma informação relevante – contida na imagem de pipocas saltando dentro de um carrinho de pipoqueiro iluminado: há a impressão de um momento – ou sua vivência – capturado pela película.

Porém, essa indefinição, essa imagem evanescente, no entanto tão presente, traduz uma temporalidade particular, que dá ao filme seu caráter e o diferencia de todos os outros

filmes do mundo. O filme que Duschenes faz sobre São Paulo não é exatamente uma reportagem: é uma visão, um ensaio fílmico sobre a vida em São Paulo. Por ensaio, entendemos uma obra que, apesar de indexada a elementos da realidade, permite a subjetividade do olhar de seu autor e a transposição dos limites do real que se transforma “[...] em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo” (MACHADO, 2003). Ou ainda, “Filmes que partem do princípio de que a imagem é um dado a ser trabalhado e relacionado com outras imagens e sons, e não mera ilustração de um real preexistente” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 56), afirmação que nos faz pensar na obra autoral de Jem Cohen e seu olhar sobre a cidade – o que inclui os meios de transporte, como em *Blessed Are the Dreams of Men* (2006).

Se em determinado momento Perlov não fez questão de ser diretor, aparentemente Duschenes também não fez, mas por um período bem mais longo. Em todos os anos que filmou, nunca reclamou para si o crédito de “diretor” ou “cineasta”: “Eu não sou realmente produtor, nem aspiro ser autor de filmes. Mas o filme era o meu documentário apoiando a teoria. É só uma ajuda para reforçar a impressão, emoção e memória dos ouvintes” (DUSCHENES, 2000). Porém, é preciso pensar duas vezes antes de descartar a autoralidade dos filmes, pois ele nunca abriu mão da montagem e remontagem contínua, não deixando dúvidas sobre quem tinha a última palavra. A noção de montagem e remontagem contínua inclui as montagens que poderiam ter sido feitas e não foram simplesmente porque ele parou de trabalhar e morreu, e isto confere aos filmes um caráter mutante, de obras em constante transformação, e também interativas com seu(s) público(s). Como os filmes em si não serão mais remontados, o que muda agora, como mencionamos há pouco, são os olhares sobre eles e as interpretações.

O que as remontagens também indicam, é que a finalidade do filme era mais importante que o filme em si. Ou seja, Duschenes não outorgava a um filme a aura de obra intocável depois de montado. O roteiro do filme era refeito na moviola de acordo com o roteiro da aula ou do curso que ele iria dar. Portanto, a montagem do filme não tinha por objetivo final uma narrativa interna ao filme, como acontece no cinema clássico que, aliás, tradicionalmente sempre procurou dissimular a montagem e suas costuras, dissolvendo-as na narrativa. No caso, a intenção inerente à montagem que Duschenes faz se aproxima daquela descrita por Didi-Huberman (2009) quando ele comenta imagens que tomam posição, isto é, a exposição da matéria visual a ser examinada. A própria montagem representa uma tomada de posição que, diferentemente da rigidez dicotômica da imagem que toma partido, tem a função

de tornar algo visível, tornar a imagem legível. Isto por sua vez, permite o desenvolvimento não apenas de um olhar crítico sobre a imagem, mas a existência de uma imagem crítica que, graças à montagem, engendra um jogo dialético que tem a capacidade de nos reposicionar constantemente, não somente perante a imagem, mas sobretudo perante o mundo: “É a nova posição recíproca dos elementos da montagem que transforma as coisas, e é a transformação em si que efetiva um novo pensamento (DIDI-HUBERMAN, 2009)⁹⁹.”

É preciso mencionar que Duschenes também cedia generosamente trechos de suas películas para outras produções. Foi o caso do programa “Do Zero ao Infinito”, da série *Arte & Matemática* (2000) produzida pela TV Cultura e TV Escola, e também do documentário *Laban - Movimento* [199-], uma produção do Fundo para o Desenvolvimento da Educação (FDE), dirigida por Leo Halsman, com roteiro de Halsman e Mommensohn. O vídeo traz uma sequência de exercícios (não foi filmada por Duschenes), preciosa por sua raridade, com Denilto Gomes, J. C. Violla e Silvia Nader, filha de Herbert e Maria, além de material filmado pelo professor, como as aulas de Lisa Ullmann no Brasil.¹⁰⁰

Mas como Duschenes urdia três tipos de roteiro interdependentes? A resposta repousa sobre a figura polivalente do repórter da arte, que reunia o explorador que engendrava o roteiro de viagem, o cineasta amador que engendrava o roteiro dos filmes e o professor de história da arte que engendrava o roteiro de aula. Com vários *road movies* em sua filmografia, Wim Wenders elucida essa relação: “Muitos dos meus filmes começam com mapas de estradas no lugar de um roteiro” (WENDERS, 1992, p. 67). Ao falar de técnicas narrativas, ele explica como as histórias que conta nascem de imagens, e que ao realizar seu primeiro filme, sua intenção era fazer o que ele chama de “*landscape portraits*” (aspas do autor), que traduzimos por “retratos de paisagens”, conceito muito próximo ao da “imagem da paisagem”, de Balázs (1955), que fala da “fisionomia” de uma paisagem, humanizando-a. Wenders faz o mesmo ao utilizar o termo *portraits*, ou retratos, originalmente pensados para representar figuras humanas. Ao comentar sua dificuldade em “casar” histórias com imagens, ele diz, “Minhas histórias começam com lugares, cidades, paisagens e estradas. Um mapa é como um roteiro de filme para mim” (WENDERS, 1992, pp. 51-52). O mapa – e a curiosidade que ele atíça – lança perguntas que levam à construção de uma história e Wenders conclui, “Portanto é possível que uma história seja deflagrada por um momento dramático,

⁹⁹ A referência de Didi-Huberman é o *Abecedário da guerra (Kriegsfibel)*, criado por Bertolt Brecht durante a Segunda Guerra Mundial, uma montagem de imagens de guerra e epigramas escritos pelo dramaturgo.

¹⁰⁰ *Laban - Movimento*. In: YOUTUBE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_YYm7nrow4w>. Acesso em: 2 jul. 2018.

mas normalmente ela parte da contemplação, quando estou olhando paisagens, casas, estradas e imagens” (WENDERS, 1992, p. 53).

Se o objetivo de Wenders é, a partir de um mapa, chegar a um filme de ficção ou um documentário que passará em salas de cinema, o de Duschene é chegar a um plano de aula e a um filme que passará em salas de aula. As figuras do explorador, do cineasta amador e do professor são tão interdependentes quanto os roteiros que cada uma concebe. Assim, é possível afirmar que se não houvesse o professor e o explorador-viajante, não existiria o cineasta amador. E o mesmo vale para os dois outros personagens. Eles fazem parte de um único processo circular de produção, que inclui decerto a produção de filmes, mas também a produção de conhecimento e seu compartilhamento, no sentido dado à expressão por Larrosa (2007b), isto é, o ato de educar a fim de transformar o que se sabe, e não para transmitir o já sabido, mas também Freire (2002), quando ele afirma que ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção.

Isto é corroborado pelo fato de Duschene estar em constante estado de aprendizado. É claro que ele já possui uma vasta bagagem cultural quando chega ao Brasil e quando, alguns anos mais tarde, torna-se professor. No entanto, seu conhecimento é decuplado ao longo dos anos, quando ele se debruça sobre a cultura mundial. Os filmes se multiplicam, constituindo uma viagem permanente que se estenderá por décadas e no decurso da qual será tecido um comentário contínuo – porém, não linear – sobre o mundo. Dessa maneira, ele desenvolve uma metodologia que é ao mesmo tempo uma metodologia de ensino e uma metodologia de aprendizado, o dele: “Aprender precedeu ensinar ou, em outras palavras, ensinar se diluía na experiência realmente fundante de aprender” (FREIRE, 2002, pp. 12-13). Duschene começa a pesquisar um determinado tema muito tempo antes de viajar. A partir das pesquisas, começa a traçar um roteiro de viagem. Um ano antes de partir, todos os aspectos são cuidadosamente preparados, desde passaporte, vistos, acomodações, mapas, guias, equipamentos de filmagem, até a parte conceitual da viagem que é o roteiro cinematográfico calcado – ou poderíamos dizer decupado – sobre o roteiro de um curso ainda em fase de elaboração.

Entre os documentos textuais do professor, encontramos um grande número de programas de aulas. Há os programas anuais e semestrais para a FAAP, mas também programas de palestras e cursos livres oferecidos em diversas instituições. O material dá conta da envergadura do conteúdo programático dos cursos ministrados por Duschene (alguns desses documentos podem ser consultados nos anexos da tese). Os programas são o resultado tanto das pesquisas quanto das viagens, o que significa que quando ele os redige, as viagens já foram feitas e os filmes a ela relacionados também. Por esse motivo, interpelou-nos um

documento provavelmente desenhado por ele *antes* da viagem e do programa de aulas. Trata-se de um mapa da formação da arte cristã (Fig. 167). Mais complexo que a montagem do roteiro da viagem à Grécia em 1935 (*Griechenlandmontage*), porém parecido, ele reúne informações dispostas graficamente de maneira a traçar o percurso histórico e geográfico do tema estudado, articulado às correntes filosóficas, demonstrando assim as ideias que estavam na base das mudanças. O mapa encontra-se em um fichário, com recortes de jornal, artigos, fotografias e outros documentos que ajudam a compor seu embasamento e revelam o desenvolvimento da pesquisa¹⁰¹.

Figura 167 – Mapa da formação da arte cristã (s.d.)

Fonte: AMM-CCSP

Esse documento pode ser considerado um dos pontos de partida para os roteiros seguintes, de viagens, de filmes e, por fim, de cursos diferentes. Na figura 168, temos uma amostra da conclusão do processo, o programa de primeiro ano do curso da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP de 1971, “A história da arte e cultura ocidental”¹⁰². Vemos a indicação dos filmes que serão projetados para cada parte. Fora a introdução do curso, onde o professor propõe mostrar um só filme, podemos calcular que ele tenha mostrado no mínimo

¹⁰¹ Documento textual: n. 291 (AMM-CCSP).

¹⁰² O programa completo do curso pode ser consultado no ANEXO F, pp. 350-354.

dois ou três filmes nas partes seguintes, ou seja, uma média de 11 filmes só nesta página. E este é apenas um dos cursos que ele montou a partir das viagens e filmes que fez para compor seu cabedal sobre a formação da arte cristã. O mesmo processo foi feito para dar conta da arte e cultura oriental. Não existem roteiros cinematográficos escritos para os filmes. Estes nasciam do roteiro de viagem e se concretizavam diretamente no filme, na mesa de montagem, a partir do plano de aula que o professor tinha desenhado.

Figura 168 – Curso “A história da arte e cultura ocidental” - FAAP (1971)

Fonte: AMM-CCSP

Além da montagem, há outros três importantes elementos que nos ajudam a compreender a tríade de roteiros e sua articulação: a dimensão pessoal dos roteiros de viagem,

a noção de experiência formativa trazida para o roteiro de aula e a característica etnográfica dos roteiros de viagem. Começamos comentando a transversalidade da vida pessoal de Duschenes dentro de suas atividades profissionais, que funciona como um sub-roteiro que impulsiona os demais. Embora o repórter da arte tenha um genuíno interesse por arte e cultura e pareça ser capaz de enfrentar qualquer adversidade, transpor qualquer obstáculo para incrementar seu fabuloso atlas de imagens, ele não perde o seu referencial pessoal.

O filme *Natureza Noruega / Edvard Munch* [1980] é um exemplo disso. Da mesma forma que existe uma relação explícita entre as fotografias de navios no porto de Hamburgo em 1930 e fotogramas do transatlântico France em 1974, é flagrante a relação entre o álbum de fotografias da viagem de Duschenes à Noruega em 1936 e o filme que ele faz cerca de 44 anos depois, em nova viagem ao país. Algumas imagens são praticamente idênticas, mas enquanto o álbum se atém ao registro de viagem turística, o filme faz a relação entre a paisagem norueguesa e a pintura de Edvard Munch. Podemos dizer que é como se o filme retomassem uma jornada deflagrada com fotografias, e depois de quatro décadas, finalmente cumprisse seu propósito pedagógico.

O filme abre com um plano de *O grito*, de Munch. Aparentemente, esta é a versão em óleo, tempera e pastel sobre cartolina de 1893 que se encontra no Museu Nacional de Oslo. O filme faz parte da série escandinava de Duschenes que inclui, além do filme sobre o pintor norueguês e os filmes sobre Tapiola e *Arte do petróleo* (apresentado no ciclo de palestras da 16ª Bienal de São Paulo), o filme *Museus nórdicos* (1980). O professor visitou vários museus escandinavos e deduzimos que ele filmou a tela, pois além desta ser uma de suas práticas mais características – visitar museus com o objetivo de filmar as obras expostas – tanto nesta tela como em outras que aparecem ao final do filme, o movimento da câmera na mão por vezes deixa aparecer a moldura. Este detalhe comprova que Duschenes sempre procurou trabalhar com imagens de obras originais, evitando ao máximo utilizar imagens provenientes de reproduções de livros, que pressupõe uma distância maior entre o observador em relação à obra.

Em seguida, há um corte para um plano mais fechado. Um movimento da câmera de baixo para cima obriga o espectador a deixar de prestar atenção na conhecida figura humana no primeiro plano. Esse pequeno travelling vertical conduz o olhar para o fundo da imagem, onde está a paisagem: o mar e, sobre ele, um céu de longas e sinuosas pinceladas horizontais em tons que vão do laranja-escuro até o amarelo, atravessando a parte superior dessa tela onde tudo é instabilidade. O azul e o branco aparecem em frestas das incandescentes ondas celestes, quase reféns, aprisionados por um invasor mais ígneo que etéreo. Um novo corte

seco propulsa o espectador para um plano externo, um primeiro longo plano do céu norueguês.

A partir desse momento, tem início uma das mais detalhadas montagens de Duschenes: ao mostrar o céu e o sol em 90 planos consecutivos – uma das mais longas sequências de toda a coleção, filmada de uma embarcação, exatamente como foi o caso das fotografias de 1936 –, ele faz um estudo sobre a luz. Segundo Roizenblit (2014), ele filmou o nascer e o pôr do sol com a finalidade de explicar a pintura de Munch através das variações da luz sobre a natureza. Esse estudo fílmico remete à luz na pintura de diferentes períodos. Pensamos na atmosfera nebulosa do inverno milanês que teria inspirado os *sfumati* azul-acinzentados ao fundo de várias telas de Leonardo da Vinci até as pinturas de Friedrich, Turner, Monet e, claro, Munch. A fim de dar conta do conteúdo pedagógico construído na montagem (roteiro de aula), mas também do olhar maravilhado do professor perante o céu norueguês (roteiro de viagem e roteiro de filme), reproduzimos abaixo alguns fotogramas do filme. Foi selecionado um fotograma por plano e eles foram distribuídos em quatro blocos de oito fotogramas cada, respeitando a cronologia em que os planos foram montados no filme.

Os fotogramas foram escolhidos de modo a nos ajudar a interpretar, em cada bloco, a relação entre a luz capturada pela câmera e a montagem dos planos com a pintura de diferentes pintores ou escolas. Lembramos o leitor que estamos trabalhando com imagens que sofreram alterações de cor devido à passagem do tempo. No primeiro bloco de fotogramas, é possível a aproximação das imagens do filme com o céu das pinturas de Turner, um céu não tempestuoso, mas intranquilo, onde a luz em tons dourados irradia de um ponto que catalisa o olhar do observador:

Figuras 169 a 176 – *Natureza Noruega* / *Edvard Munch* [1980]

Fonte: AMM-CCSP

No segundo bloco, as imagens remetem ao pathos das paisagens românticas de Friedrich, envoltas em uma luz que confere às montanhas rochosas a aura de um lugar que não pertence ao mundo físico. Há um embate não somente entre o claro e o escuro, mas entre o leve e o pesado que instila na paisagem de aparência serena a sombra de uma incerteza de contornos fantásticos:

Figuras 177 a 184 – *Natureza Noruega* / *Edvard Munch* [1980]

Fonte: AMM-CCSP

No terceiro bloco, Duschenes intercala as tomadas do pôr do sol com a imagem de um rochedo, sombrio demais para ser comparado ao Monte Sainte-Victoire de Cézanne. Mas as cores do céu, agora mais plácido que aquele dos planos anteriores, lembram as impressões de Monet, onde, ao final do dia, um azul cansado circunda o ouro do sol poente:

Figuras 185 a 192 - *Natureza Noruega* / *Edvard Munch* [1980]

Fonte: AMM-CCSP

No quarto e último bloco, ao fazer a relação com obras de Munch, o comentário não é apenas estético, mas também psicossocial. Afinal, esse é o pintor que Duschenes quer comentar no filme. De volta em terra firme, ele filma pássaros, flores, vales banhados pela luz do sol e a população local. Em certos planos, ele não se dá o trabalho de ajustar o diafragma da câmera e a luz estoura. Considerando que Duschenes manuseava câmeras fotográficas desde a adolescência e na época em que retorna à Escandinávia filmava há 40 anos, o diafragma aberto provavelmente não tenha sido mero esquecimento ou falta de conhecimento técnico, mas a intenção de deixar a luz inundar a imagem como deve ter inundado seus olhos. E, como se para corroborar a suspeita desse paroxismo, Duschenes filma o sol.

O filme prossegue mostrando um porto, uma família de lapões com suas crianças, homens e mulheres vestidos em trajes tradicionais, vendendo peles de renas. Outras pessoas tomam sol no porto. O registro da vida pacata do local segue até um *raccord* de um jovem em um barco com o jovem da pintura a óleo *O banhista* (1918), de Munch:

Figuras 193 e 194 – *Natureza Noruega* / Edvard Munch [1980]

Fonte: AMM-CCSP

Além de demonstrar que Duschenes tinha absoluto controle sobre a construção narrativa de seus filmes, esse corte em continuidade faz a transição para a parte pedagógica propriamente dita do filme, a montagem de planos de obras do pintor. E, como acontece no filme sobre Dubuffet, ele primeiro relaciona as pessoas ao meio em que vivem para em seguida articular esse universo ao universo do artista oriundo desse meio e sua obra também. Vemos várias pinturas de paisagens com crianças, jovens nadando, moças com seus vestidos brancos refletindo a luz do sol. Mas há também cenas de interior, onde a presença da tristeza e da melancolia torna-se evidente. É como de houvesse um claro-escuro, não entre a luz e a sombra da paisagem, ou dentro de uma mesma tela ou cômodo, mas entre a vida extramuros e intramuros relacionada ao contraste entre o inverno e o verão: com a chegada do calor, a vida que acontece do lado de fora, junto à natureza que se impõe tanto pela luz como pela água, pela vegetação que irrompe entre os longos e rigorosos invernos.

Do lado de dentro, quando chega o frio, as mazelas da vida cotidiana presa a um tempo que custa a passar: a morte, a solidão, o erotismo sem alegria ou luxúria, a puberdade que chega para uma menina que, desconfortável, tenta esconder o corpo com seus braços finos. Os grandes olhos fundos como dois buracos, iguais aos de quase todas as figuras retratadas, a começar por aqueles da figura humana de *O grito*. Em muitos casos, nas pinturas internas, a expressão dos olhos é um dos elementos mais centrais das obras, deixando o ambiente quase sempre em segundo plano, enquanto nas pinturas externas, os rostos são frequentemente representados sem olhos e sem traços, banhados pelo mesmo sol que inundou algumas das imagens de Duschenes, “lavando-as” de suas cores e detalhes.

Esse contraste faz pensar no claro-escuro psicológico que, no caso, é aquele que interessa tanto a Munch como a Duschenes: o contraste entre a tristeza e a alegria, entre a plenitude e a melancolia. O filme termina com a mesma imagem que começou, um plano de *O grito*, encerrando assim a exposição sobre a obra de Munch e a sociedade que o pintor quis mostrar. Portanto, a experiência pessoal do professor que perpassa o filme, começa antes mesmo de ele ser realizado. A revisitação a lugares da sua juventude, a memória de uma viagem com os irmãos, esta é a plataforma a partir da qual ele dará forma às circunstâncias de sua vida presente, onde o roteiro de viagem, agora costurado ao roteiro de filme também cruza o roteiro de vocação pedagógica. Ribeiro (2014) reitera a importância da experiência pessoal nessa construção que não se restringia aos filmes: o professor entremeava episódios de sua biografia à sua fala durante as aulas. Portanto, ao compartilhar sua experiência e seu conhecimento, Duschenes também compartilhava sua memória. Talvez este seja um dos grandes diferenciais de sua metodologia: fazer da memória individual uma memória coletiva

que solicita o engajamento de todos, em um movimento mais amplo e de convergência sensível. Temos assim um deslocamento espacial, mas também temporal, onde a experiência pessoal – e, portanto, afetiva – é indissociável do ato de ensinar.

Passamos da dimensão pessoal dos roteiros de viagem para o segundo elemento que liga os três tipos de roteiro: a experiência. Referimo-nos aqui ao ato de vivenciar algo que nos forma e transforma. Ao comentar o *Wilhelm Meister*, Larrosa utiliza o termo “epifania do mundo” para falar de viagens de formação. Ele afirma que a experiência humana é sempre mediada pela forma e a cultura é um “conjunto de esquemas de mediação”. Ele cita Handke ao dizer que “caminhar não é tanto ir de um lugar a outro, mas levar a passear o olhar. E o olhar não é senão interpretar o sentido do mundo, ler o mundo” (LARROSA, p. 63, 2007b). Dentro do contexto humanista de formação, ele aponta para o espelhamento que decorre do movimento de buscarmos por algo, um gesto que atinge ao mesmo tempo o mundo exterior e o nosso âmago. Se, no romance de formação, a experiência forma o herói, no caso de Duscheneles ela forma o repórter da arte. Contudo, apesar das diferenças, a experiência de ambos é incubada a partir de uma base sensível e é construída como uma experiência estética.

Esse tipo de experiência é a chamada *Erfahrung*, que Larrosa também menciona, e se refere à noção kantiana onde a experiência decorre da adaptação mútua entre a experiência exterior (receptividade da sensibilidade) e a experiência interior (espontaneidade do entendimento). O substantivo tem como radical o verbo *fahren*, que quer dizer viajar, locomover-se, deslocar-se. O prefixo *er* indica a mudança do estado de algo. Assim *Erfahrung* é um tipo de viagem potencializada: é aquilo que acontece em uma viagem que ao mesmo tempo nos desloca para um lugar desconhecido, onde somos mobilizados intuitivamente por aquilo que vemos e vivenciamos, e traz o entendimento do que vemos e vivenciamos, levando-nos até nós mesmos.

Ao viajar, Duscheneles criava as condições para, em primeiro lugar, ele próprio passar por determinadas experiências. Os filmes operavam como vetores dessas experiências e, conjugados aos roteiros de aula, procuravam fazer os alunos passarem pelas mesmas experiências formadoras e transformadoras. Assim, ao final do périplo, as imagens filmadas deveriam provocar o pensamento, mais especificamente, o pensamento crítico e sensível. Os filmes de Duscheneles talvez sejam um exemplo a ser considerado na reflexão sobre o conceito de imagem do pensamento (*Denkbild*) de Benjamin (1998). Na coletânea de ensaios *Imagens do pensamento*, o filósofo procura apreender a noção de realidade sensível por meio de suas experiências pessoais em diversas cidades, sendo talvez a mais radical delas o relato de suas andanças pelas ruas de Marselha sob o efeito de haxixe (não deixam de ser intensas as cores

muitas vezes inclementes – e talvez por esse motivo até mais memoráveis – com que ele pinta Nápoles, revelando um olhar de europeu do Norte).

Existe decerto uma abordagem ensaística, tanto em Duschenes quanto em Benjamin, dos lugares por onde passam. Mas enquanto o filósofo parece flunar traçando um caminho subjetivo, permitindo-se inclusive estadas mais longas, o *modus operandi* de Duschenes lembra a dinâmica de um sistema solar onde, ao mesmo tempo em que um planeta gira em torno de seu próprio eixo, cumpre o percurso de uma órbita mais ampla, sendo os dois movimentos necessários para que um determinado movimento holístico seja efetuado. Podemos dizer que Duschenes orbitava em torno de seu próprio eixo (subjetivo) ao costurar um roteiro pessoal aos roteiros das viagens do repórter da arte (objetivo): sua verdadeira órbita – a que diz respeito a sua vida e tornou-se sua missão – era muito mais abrangente e talvez só fosse possível dar conta dela através da combinação de vários roteiros coordenados em si.

Por fim, chegamos ao aspecto etnográfico, encontrado essencialmente nos roteiros de viagem e filmagem, mas que não deixa de afiançar o roteiro de aula. Decerto Duschenes não foi um etnógrafo na acepção tradicional do termo. Ele fez o que Heider (2006) chama de *naïve ethnography*, o que significa que por mais que seus filmes contenham elementos etnográficos, não há uma abordagem científica em termos etnográficos. Não há, por exemplo, uma observação de longa duração para estabelecer padrões de comportamento. E se ele faz anotações, estas são feitas diretamente por meio da câmera e servem para a elaboração de um curso, não de um relatório científico. Os filmes de Duschenes são tributários do que chamamos de maneira ampla de filmes de viagem, ou travelogues, cujas matrizes foram estabelecidas pelos irmãos Lumière quando, já no início de 1896, eles enviam operadores com cinematógrafos para filmar nos quatro cantos do mundo¹⁰³. Pensamos em Gabriel Veyre, um dos operadores mais notórios, mas também em Alexandre Promio, que filma *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau* (1896) – um dos primeiros travellings da história do cinema – de um barco em Veneza, registro que Duschenes também fará de forma bastante parecida décadas mais tarde.

Portanto, o filme de viagem nasce com o cinema e se desenvolve em meados do século XX graças às câmeras e películas de 16mm. Zimmermann menciona quatro tipos diferentes de filmes de viagem nos anos 1930: viajantes que praticam um turismo de luxo, participando,

¹⁰³ Cf. HUSSON, L. Le voyage et le mouvement dans le cinéma Lumière : Modernité de la vue panoramique. Festival de l'histoire de l'art, 21 mai. 2012. Disponível em : <<http://festivaldelhistoiredelart.com/blog/le-voyage-et-le-mouvement-dans-le-cinema-lumiere-modernite-de-la-vue-panoramique/>>. Acesso em: 30 set. 2018.

por exemplo, de safáris na África; exploradores que viajam para descobrir novos lugares e culturas e reproduzem o modelo eurocêntrico de superioridade branca sobre povos ditos inferiores em seus filmes. Estes filmes não se preocupam tanto em mostrar o trabalho desenvolvido como registrar os momentos de descontração e intercâmbio com a população local; filmes de cientistas como arqueólogos e geólogos em viagens que, ao contrário dos filmes de exploradores, enfocam o trabalho realizado por esses cientistas em terras distantes. Contudo, esses filmes possuem um ponto de vista igualmente eurocêntrico. Por fim, há os filmes de missionários e professores em países não industrializados¹⁰⁴. Estes filmes são o resultado de permanências mais demoradas em terras estrangeiras e, por esse motivo, o ponto de vista eurocêntrico é atenuado (ZIMMERMAN, 1995).

Na segunda metade do século XX, o filme de viagem desenvolve mais claramente uma vertente antropológica e etnográfica com conceitos e metodologias próprias. O uso do som direto a partir de 1960 muda para sempre a noção de filme etnográfico, tendo Jean Rouch como um de seus mais brilhantes e inovadores expoentes. O filme de viagem acaba sendo encampado nas últimas décadas pela televisão, gerando filmes de reportagem e séries de qualidade bastante variável. Os insumos à produção cinematográfica, aliados a uma tradição de exploração e pesquisa igualmente protegida por investimentos e incentivos públicos, fez da França, por exemplo, uma importante fonte desse tipo de produção audiovisual. Jacques Cousteau talvez seja o caso mais notório, abrindo caminho com a série *O mundo submarino de Jacques Cousteau* (1966-1976) para produções que até hoje ocupam um espaço não desprezível nas grades televisivas, como *Thalassa*, no ar desde 1975, e *Faut pas rêver*, lançada em 1990, ambas criadas pelo ex-cinegrafista e explorador George Pernoud.

Há também as reportagens sobre cultura e arte no mundo, que podem em alguns casos ser consideradas um segmento do filme de viagem. Ao nos referirmos às reportagens de arte, pensamos em programas de televisão do tipo documental, como a paradigmática *Civilisation: A Personal View by Kenneth Clark*, série de Clark, produzida pela BBC em 1969 e cuja abordagem foi colocada em questão alguns anos mais tarde por outra produção da BBC, *Ways of Seeing* (1972), de John Berger e Mike Dibb. Com a TV a cabo, surgem os canais History Channel e Discovery Channel que apresentam reconstituições históricas ou biografias de artistas famosos, membros da realeza, filósofos e outras figuras ilustres. Os produtores desse conteúdo audiovisual não têm pudores em abusar de dramatizações e videografismos que são

¹⁰⁴ Zimmermann utiliza o termo “Terceiro Mundo”. Entretanto, ele só passou a ser utilizado a partir da década de 1950 e não se refere apenas ao nível de industrialização de um país. Alude também ao período da Guerra Fria que, depois da 2ª Guerra Mundial, dividiu o mundo em três blocos. Por essa configuração geopolítica não existir na década de 1930, período comentado pela autora, optei por não utilizar o termo.

validados pelos comentários de uma constelação de especialistas, não necessariamente conhecidos do público, mas cuja titulação, sempre presente junto à sua imagem, os tornam incontestáveis. Esses professores, assim como exploradores-celebridades assumem a “voz do saber” que, apesar de dissonâncias como as que ocorreram entre Clark e Berger, determina o que o espectador deve conhecer e pensar a respeito de um determinado personagem, e impõe um ponto de vista a partir do qual avaliar um acontecimento histórico ou uma obra de arte, procedimento esse derivado daquele utilizado no cinema documentário britânico dos anos 1930. Não é preciso dizer que, em sua maior parte, esse tipo de produção é um desvio agudo daquela de Rouch ou Duschenes.

Bill Nichols aponta o som dos filmes etnográficos como algo central na criação da impressão de que estamos no lugar que as imagens mostram. É essa indexação da imagem ao som sincronizado que cria a impressão de realidade (NICHOLS, 1994). Como sabemos, Duschenes optou por não gravar nenhum tipo de som. Também sabemos que as projeções dos filmes eram acompanhadas por uma trilha musical tocada em um gravador (fitas rolo e fitas cassete) sobre a qual era feito o comentário oral do professor. E também sabemos que essas fitas eram gravadas por ele a partir de discos que ele trazia de suas viagens. A falta de som sincronizado é mais um indício que o objetivo de Duschenes não era propriamente etnográfico. O silêncio dos filmes dava maior espaço criativo para o comentário e maior flexibilidade para fazer as remontagens das películas que, por sua vez, implicariam também na mudança do comentário oral. Mas, apesar de não serem sonoros, é difícil negar a existência de uma relação entre os filmes de viagem de Duschenes e um cinema de tipo investigativo, de exploração e de aventura, incumbido de representar o Outro e seu *modus vivendi*, seja em metrópoles, seja em comunidades rurais.

Nichols também comenta a dissolução de algumas fronteiras do filme etnográfico que costumavam afastá-lo daquilo que era observado, colocando-o em um território diferente de seus objetos de interesse. No filme etnográfico tradicional, o “aqui” e o “lá” não se misturam, e os mecanismos de representação antropológicos se querem neutros, idôneos, quando, na verdade, dificilmente o são, pois não levam em conta os seus vieses, seus próprios mecanismos de encenação. Durante muito tempo esses filmes foram aceitos como uma representação fidedigna do Outro, falaram por ele e até se outorgaram o direito de relatar ao espectador o que esse Outro pensava e sentia. A partir de Rouch, descortina-se a possibilidade de uma etnografia experimental que vem se consolidando nos últimos anos (SCHNEIDER; PASQUALINO, 2014). Esse fazer dialoga com as artes visuais e desloca o filme etnográfico

para museus e galerias, como no caso da produção do Sensory Ethnography Laboratory (SEL) da Universidade de Harvard.

Os filmes de viagem de Duschenes não podem ser considerados etnografia experimental, como acontece com Rouch, que rompe com a noção do cinema de antropologia visual que prega a manutenção da distância entre o cineasta e aquilo que acontece e, pelo contrário, envolve-se com os personagens, implicando-se diretamente naquilo que filma. Todavia, encontramos alguns pontos de aderência inesperados, talvez por conta, entre outras coisas, da origem europeia do olhar de ambos. Por exemplo, no filme *“Augustus” – Dakar*, provavelmente da segunda metade da década de 1950, Duschenes e Maria tomam um navio – o Augustus – de Gênova até Dacar, no Senegal. Depois de filmar detalhadamente a viagem de navio (uma marca duschenesiana por excelência), o casal desembarca e passeia pelas ruas da cidade. Ao se deparar com um grupo de jovens, o professor aponta sua câmera para eles. Um dos rapazes assume a pose de boxeador enquanto fixa a câmera, sorrindo (Figs. 195 e 196). Há dois planos do rapaz e a pose que ele faz lembra um dos avatares de Oumarou Ganda, personagem de *Eu, um negro* (1958), de Rouch, quando, em sonho, ele assume a identidade de Ray Sugar Robinson e sai vencedor de uma luta imaginária (Figs. 197 e 198).

Figuras 195 e 196 – *“Augustus” – Dakar* (s.d.)

Fonte: AMM-CCSP

Figuras 197 e 198 – *Eu, um negro*, Jean Rouch (1958)

Fonte: YouTube¹⁰⁵

Jamais saberemos o que levou o jovem senegalês a fazer uma pose de boxeador. Já no caso de Rouch, conhecemos o dispositivo que ele criou para que os personagens do filme narrassem sua história por meio de diferentes personas. No entanto, seja o senegalês de Duschenes como o nigeriano de Rouch que procura trabalho em Treichville na periferia de Abidjan, ambos dão conta da mesma mensagem de natureza etnográfica: no final dos anos 1950, existe um contingente de jovens nos países da costa Oeste africana sem dinheiro e sem trabalho, sobrevivendo de bicos, passando o dia nas ruas, a esmo, mas cuja pobreza e falta de perspectivas ainda não destruiu a esperança de conseguir fama, dinheiro, reconhecimento e tampouco a capacidade de sorrir.

Assim, à primeira vista, os filmes de Duschenes se assemelham a registros que expõem aquilo que Nichols chama de “o ato de viajar” (*the act of travel*), ou seja, o deslocamento espacial e a separação temporal entre quem filma e quem é filmado: cenas de aeroportos, trens, estradas e chegadas em locais desconhecidos com a câmera privilegiando o registro da vida cotidiana e observando quase sem interferir. Todavia não há um pretenso cientificismo, mas um viés de filme-ensaio que permite a interpretação sensível que Duschenes faz do mundo. Ele nunca esconde aquilo que lhe interessa subjetivamente. Isto fica patente nas já mencionadas iterações visuais de elementos de arquitetura, e também outras recorrências que em princípio não têm nenhuma função específica, mas parecem fasciná-lo: crepúsculos nas mais diversas partes do mundo, jogos de luz e da sombra na natureza e em edificações; fotógrafos e cinegrafistas amadores como ele próprio; crianças brincando e interagindo com obras de arte, casais apaixonados, além de casamentos, também bastante presentes nos filmes de Mekas.

¹⁰⁵ Eu, um negro (1958). In: YOUTUBE. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zgOIXRZVsOA>>. Acesso em: 8 ago. 2019.

Em *Russia - Moskou - Leningrad - Julho 1979* (1979), ele filma casais de noivos russos posando para fotografias em um terraço. Há um corte e na sequência seguinte ele está dentro de um salão, em plena festa de casamento. Não sabemos como ele conseguiu se infiltrar na celebração, o fato é que ele parece ser bem recebido e participa das festividades a sua maneira, chegando a entrar na pista de dança, no meio dos convidados, com a câmera em punho. Alain Bergala (in ODIN, 1999) explica que, diferentemente daquilo que normalmente acontece com cineastas amadores, Mekas não sucumbe ao simbolismo da cerimônia, permanecendo fiel a sua postura de cineasta quando filma o casamento de um amigo. E aí reside uma importante particularidade de Duschenes: ele nunca conhece os noivos que filma, nem seus parentes e sequer foi convidado à cerimônia. Ele não pertence à comunidade presente ao evento, tampouco é um cinegrafista profissional contratado. Temos, portanto, três tipos de intenções distintas. No caso de cineastas amadores em geral e de Mekas,

Lá onde o cineasta amador pensa fazer uma obra de memória ao registrar, da melhor forma que suas limitações técnicas permitem, a dupla realidade, factual e simbólica do casamento, Mekas se propõe captar o momento e conectar imediatamente, durante a filmagem, fragmentos de sensações como se elas já tivessem sido lentamente selecionadas e trabalhadas ao longo dos anos pela memória (BERGALA, in ODIN, 1999, p. 115).

Duschenes não se encaixa em nenhum desses dois casos, evidenciando uma terceira intenção: a dimensão antropológica de seu olhar, que, no entanto, não possui uma finalidade antropológica ou etnográfica em si, mas busca o exercício de contextualização cultural e social proposta por Panofsky para o estudo da arte. No filme *Japan - Folklore - People - 1966* (1966), temos um exemplo disso, para além da transposição da linha divisória entre o “Eu” etnógrafo e o “Outro” objeto de estudo – que no caso é o “Eu” cineasta e o “Outro” personagem –, quando Duschenes filma mais um casamento, desta vez no Japão.

Primeiro, ele faz vários planos gerais onde a noiva é quase uma mancha branca, um ponto de atração visual em meio a quimonos e ternos escuros (Fig. 199). Até este momento, temos apenas o registro da cerimônia de casamento de uma cultura oriental. Mas, ele não se inibe e vai fazendo planos mais fechados da noiva até acontecer um sutil, mas extraordinário instante: ela reage à presença dele. A existência dele torna-se repentinamente patente no olhar da noiva quando ela olha furtivamente para a câmera (Fig. 201). O contato entre personagem e realizador que se estabelece por alguns fotogramas descortina para o espectador questionamentos mais profundos a respeito da situação filmada: A noiva estaria se perguntando quem seria o intruso ocidental? Estaria incomodada com a câmera desse estranho

apontada para ela? A noiva está feliz? Ou sente-se oprimida pelas tradições e costumes que ainda prevalecem na década de 1960, como a prática do *omiai*, o casamento arranjado? Teria o noivo (um personagem insignificante na imagem) sido imposto contra a vontade dela? Teria ela outros desejos, mais modernos, como estudar ou viajar com as amigas, mas que ela agora sepulta por conta das tradições de sua cultura?

Quando a linha entre o “Eu” etnógrafo e o “Outro” objeto de estudo é cruzada, o etnógrafo torna-se cineasta e o objeto, indivíduo, personagem dono de uma humanidade sobre a qual aquele que o enfoca não tem controle, nem pode desvendar por completo, apesar da aproximação, ou talvez, justamente por conta dela. A viagem ao Japão no final dos anos 1960 dá origem a três filmes. Além da obra que acabamos de citar, há *Japan II - 1966 - Imperial Kyoto - Zen - Jidai matsuri* (1966) e *Japan III - 1966 - Feudal - Momoyama - Nijo - Nikko - Parad* (1966). Em cada uma dessas películas, Duschenes entrelaça a observação de tipo etnográfica a uma narrativa ensaística que constantemente escapole de museus, obras de arte, castelos feudais e cortejos tradicionais para cenas de casais de namorados e raios de sol bruxuleando sobre riachos irrequietos em jardins milimetricamente planejados. Ele pinta assim, com a câmera, o grande afresco que serve de contexto para a arte japonesa.

Figuras 199 a 201 – *Japan - Folklore - People - 1966* (1966)

Fonte: Acervo AMM-CCSP

Dois anos após a ida de Duscheneas ao Japão, Rouch escreve um artigo que defende o filme etnográfico como método de pesquisa nos campos da etnografia e sociologia. O que até então incomodava os antropólogos, etnólogos e sociólogos, era justamente a abordagem cinematográfica aplicada à etnografia, pois o cinema não era considerado uma ferramenta científica, mas uma atividade derivada da criação artística. Reforçando seu discurso com argumentos do etnólogo Luc de Heusch, Rouch defende a legitimidade do fazer cinematográfico e aquilo que a câmera captura como parte do filme etnográfico e, que, ao contrário de obliterá-lo, o torna um documento onde rigor científico e criação trabalham juntos em prol de um saber do qual faz parte o elemento sensível:

O que concluir a partir dessas diferentes tentativas de definição? Simplesmente que o cinema etnográfico passou a existir antes de ser definido, que o vínculo relativamente escandaloso (e temido por muitos) entre as rigorosas ciências humanas e a arte relativamente frívola do cinema engendrou obras a priori ilegítimas, mas que revelavam a uns o rigor e a outros o sorriso. E citando mais uma vez Luc de Heusch: “Esse contato imediato com o homem que a câmera restabelece, indiscutivelmente tornar-se-á um dos elementos importantes da comunicação sociológica. A esse respeito, o filme se apresenta desde já como um contrapeso salutar à expansão desordenada e por vezes absurda do jargão sociológico atual. Um sorriso, a contração de um rosto, devolvem à tela a presença sensível do homem soterrado sob os áridos tratados que somos todos culpados de escrever” (ROUCH, in COLLEYN, 2009, p. 87, tradução nossa)

Podemos adicionar aos exemplos de Rouch do sorriso e do rosto contraído, o olhar da jovem noiva japonesa de Duschenes. A ele interessa mais esse olhar preñado de significados e conjecturas que a suposta neutralidade científica. Afinal, como substituir esse olhar que carrega o peso de tradições que atravessaram séculos por uma descrição em palavras? E, no documentário *Jean Rouch: Subvertendo fronteiras* (1996), Rouch vaticina:

Eu penso que, para mim, esse é o futuro da antropologia. Ela será visual, ou não existirá. Visual e sonora, bem entendido. E isto, para mim, é essencial. Vou mais longe – e isto me vale muitos inimigos –, não podemos fazer a teoria da nossa prática. Se fizermos a teoria da nossa prática, perdemos o que chamo de inspiração (ROUCH, 1996).

Há mais um dado digno de menção: seja qual for o país, Duschenes busca o que há de bom e belo no mundo e sua postura é equânime perante todos: cada povo é capaz de realizar coisas extraordinárias, em diferentes áreas: com efeito, em mais duas centenas de filmes, não há imagens de miséria ou violência, nenhuma tentativa de rastrear vestígios de subdesenvolvimento ou de calamidades presentes ou passadas. Se essas imagens foram feitas, não foram montadas em nenhum dos filmes. Ao nos pautarmos pelo comentário de Perlov na sexta parte de *Diário 1973-1983*, podemos interpretar isto não como uma questão de censura, mas de delicadeza: ao filmar São Paulo durante uma visita em 1983 e procurar os bairros que frequentou na infância, ele encontra alguns deles bastante deteriorados. Enquanto a câmera varre as ruas do centro da cidade em um travelling feito de um carro em movimento, Perlov diz: “Prometi a mim mesmo não filmar a miséria ou a opulência. Isto poderia ofender àqueles que estão na parte de baixo da balança” (1983). É provável que Duschenes pensasse em uma chave parecida.

4.2.1. Formas, conteúdos e interpretações

Retomamos aqui algumas indagações a respeito do lugar da arte e da arquitetura na discussão sobre os filmes do repórter da arte. Propomos inicialmente a reflexão de Lévi-Strauss sobre a cidade onde se desenvolve o ser humano e suas manifestações. Na sua concepção, ela não é um mero cenário ou pano e fundo: o antropólogo a compara a uma obra de arte, a uma poema. A descrição que ele faz da cidade dá conta de seu papel agregador e dinâmico que combina coisas diferentes, porém próprias do ser humano e igualmente cruciais para a sua existência e expressão:

Portanto, não é de maneira metafórica que temos o direito de comparar – como já fizemos tantas vezes – uma cidade a uma sinfonia ou a um poema; são objetos de mesma natureza. Talvez ainda mais preciosa, a cidade se situa na confluência da natureza e do artifício. Congregação de animais que guardam sua história biológica dentro de seus limites e que ao mesmo tempo a modelam com todas suas intenções de seres pensantes, por sua gênese e por sua forma, a cidade simultaneamente deriva da procriação biológica, da evolução orgânica e da criação estética. Ela é ao mesmo tempo objeto da natureza e sujeito da cultura; indivíduo e grupo; vivida e sonhada: a coisa humana por excelência (LÉVI-STRAUSS, 1955, p. 138, tradução nossa).

Lévi-Strauss expressa algo que adivinhamos nos filmes: planos-sequência de cidades, vilarejos e paisagens que introduzem o elemento humano para depois chegar a uma ideia de mundo e de civilização que se traduz pela arte e pela arquitetura. E não seria a ideia, ou o pensamento a “coisa humana” por excelência? Um bom exemplo desse percurso e que integra a cidade, o meio ambiente, a tecnologia e a arte é o filme *Arte do petróleo*. Por ele fazer parte da série sobre a Escandinávia, lembramos que o professor muitas vezes montava planos filmados em uma mesma ocasião em filmes diferentes. Propomos a seguir uma possibilidade de interpretação do filme, lembrando, como coloca Ribeiro (2014), que, ao transmitir seu conhecimento e sua experiência para o aluno, Duschenes não cobrava depois uma “prestação de contas” do conteúdo dado em sala de aula: “Essa experiência da emoção da arte, do contato com a arte e a construção de um olhar e de um entendimento do que é esta emoção seria mais importante. [...] Ele não entregava o conteúdo, mas a forma que você vai buscar o conteúdo e organizar os conteúdos, o que é muito mais interessante” (RIBEIRO, 2014).

Ao voltar à Noruega em 1980, Duschenes faz uma de suas inesperadas analogias ao enquadrar uma plataforma de petróleo como se esta fosse uma construção contemporânea com as qualidades estéticas de um prédio desenhado por algum arquiteto renomado e, portanto, merecedora da nossa atenção, como é o caso, por exemplo, do Centro Nacional de

Arte de Cultura Georges Pompidou, em Paris. O filme começa com planos filmados de um barco ou balsa. Vemos fiordes e a população local acampando e praticando esportes como o windsurf. Em seguida, de volta à terra firme, ele faz várias sequências a partir do cais do porto (não sabemos de que cidade). Ele registra a vida que fervilha em torno desse cenário onde tudo gravita em torno da água, elemento determinante da economia e cultura da cidade. A partir do século XX, outro líquido tornou-se fundamental para a economia local: o petróleo.

As imagens comprovam que, até o momento, sua extração foi feita sem danos ao meio-ambiente. Mas até quando? E a que preço? Por ora, a produção de petróleo fornece ao lugar e seus habitantes os meios para viver uma vida tranquila e bem provida, que inclui a integração com a natureza e o lazer. Há desde a pesca para a alimentação até o turismo e o transporte que mobilizam vários tipos de embarcação, entre elas um transatlântico de dimensões impressionantes, que mais parece um edifício atracado no pequeno porto. Através da montagem, Duschenes tece uma crítica às hordas de turistas que visitam o lugar ao contrapor imagens do transatlântico com imagens das pequenas casas pitorescas, com suas cortinas de renda e singelos bibelôs nos parapeitos das janelas. A montagem acentua um contraste chocante: a desproporcional proximidade entre os dois tipos de “moradia”, a convivência inorgânica entre a tradição local e as contingências da modernidade e da sociedade de massa que aos poucos invade e ameaça a os costumes e as tradições da comunidade.

Mas é na plataforma de petróleo que a lente de Duschenes se detém. Já integrada à paisagem, ninguém parece notar sua presença no mar, a poucas centenas de metros do cais e da cidade, tal um sonolento monstro de Loch Ness que, domesticado, teria perdido sua aura de terror e mistério. São enquadradas sofisticadas estruturas metálicas como gruas e outros engenhos que fazem parte da cadeia de perfuração e produção de petróleo. Não temos registros do comentário que o professor fez quando projetou essas imagens para seus alunos. Talvez tenha explicado como funcionavam esses equipamentos. Afinal, como consta nas suas memórias, desde pequeno ele teve fascinação pela engenharia das coisas. Sem o comentário ou a trilha musical, cabe-nos então interpretar o que temos diante dos olhos.

As imagens mostram ao espectador esse aparato por um prisma não apenas funcional ou técnico, mas estético. Vemos, por exemplo, cuidadosamente enquadrada, uma âncora com um desenho que lembra uma escultura contemporânea em metal, parente não muito distante de um dos *Bichos*, de Lygia Clark, e que poderia, sem muita dificuldade, estar exposta em um museu de arte e design. Vale lembrar que Duchenes tinha cinco anos quando Gropius fundou a escola Bauhaus, a 300 quilômetros de sua cidade natal. Se pensarmos que ele cresceu entre

intelectuais e artistas da vanguarda europeia, e tornou-se mais tarde um arquiteto, a associação que suas imagens sugerem entre design, arte, arquitetura e a funcionalidade de um objeto faz-se sem muita dificuldade.

Ao final do filme, de volta a bordo de uma embarcação, a câmera se aproxima da plataforma de petróleo e a contorna. Ela é pintada em um tom de vermelho não muito diferente daquele que, desde os anos 1990, cobre as colunas que sustentam o vão livre do Museu de Arte de São Paulo (MASP), e também daquele que destaca as escadas rolantes da fachada do Centro Pompidou. Essa cidade de ficção científica, erguida sobre a água como uma Veneza pós-moderna, assemelha-se aos dois museus não apenas pela cor, mas pelas linhas predominantemente horizontais em longos andares sobrepostos, onde não existe a intenção de camuflar os materiais utilizados, tampouco as estruturas internas, e que, tal um complexo sistema vascular, sustentam e dão vida à construção ao permitir que vejamos as pessoas que circulam por ela.

Com efeito, as estruturas de sustentação, as escadas rolantes (no caso do Pompidou), as tubulações e gigantescos conduítes são parte da fachada na qualidade de elementos estéticos. Corroborando essa abordagem, o Centro Pompidou, projetado por Renzo Piano e Richard Rogers¹⁰⁶ e inaugurado em 1977, aparece em dois filmes: em *Paris: Posters - Grafite/1990 - Piramide Louvre - B.Bourg* (1990), onde imagens da escada rolante abrem a montagem. A arquitetura do Centro Pompidou é melhor explorada em *Paris - Villette - 13' Bour* (s.d.), tanto interna quanto externamente, a começar pelas longas tomadas da Fonte Stravinsky com suas esculturas de Niki de Saint Phalle e Jean Tinguely. A câmera volta-se depois para o Centro Pompidou, enfocando a arquitetura de todos os ângulos possíveis em plano fechados, médios e abertos. Assim como acontece Em *A arte do petróleo*, muitos dos recortes das estruturas metálicas não permitem diferenciar a arquitetura do centro cultural da arquitetura de uma fábrica, de uma máquina de grandes proporções ou mesmo de uma plataforma de petróleo.

¹⁰⁶ Cf. Une architecture emblématique. In: CENTRE POMPIDOU. Disponível em: < <https://www.centrepompidou.fr/fr/Le-Centre-Pompidou/Le-batiment> >. Acesso em: 11 jan. 2019.

Figura 202 – *Arte do petróleo* (1980)

Fonte: AMM-CCSP

Figura 203 – Museu de Arte de São Paulo (MASP)

Fonte: THOMPSON, B. / Wikimedia Commons

Figura 204 – *Paris -Villette - 13' Bour* (s.d.)

Fonte: AMM-CCSP

Entretanto, ele consegue cravar entre os planos de elaboradas estruturas metálicas e a exposição sobre arquitetura contemporânea uma de suas iterações preferidas, um casal namorando no terraço do último andar do Centro Pompidou. A presença dos dois jovens tem o propósito de mostrar que, não importam tanto os conceitos e as formas, nem a tecnologia por trás de ambos: o objetivo final de toda empreitada é o ser humano e seu direito de viver em paz e liberdade, e da preservação dos laços de afeto.

Figura 205 – *Paris - Villette - 13' Bour* (s.d.)

Fonte: AMM-CCSP

De volta à plataforma de a *Arte do petróleo*, a câmera a circunda, revelando em sua lateral um prédio onde pernoitam os profissionais empenhados na prospecção de petróleo e o filme encerra-se com essa imagem. Duschenes corta no momento em que o espectador ainda processa a relação entre arquitetura, natureza, arte e sobrevivência. Um prédio como aquele que vemos acoplado à plataforma não teria nada de extraordinário se estivesse à beira de uma avenida. O deslocamento do conceito de prédio para o meio do mar, seja na forma de um transatlântico, seja embutido em uma plataforma de petróleo, talvez contenha a essência da arte conceitual que começa com Marcel Duchamp no início do século XX, quando ele reconfigura o pensamento acerca da arte ao deslocar um objeto de seu contexto, como fez com um urinol e uma roda de bicicleta. A partir desse momento, desfaz-se a noção de uma coisa certa para um lugar certo. Se Duchamp buscava as palavras primas, “divisíveis apenas por si mesmas e pela unidade” (PAZ, 1997, p.19), no caso de filmes, talvez possamos falar de uma busca parecida por meio de imagens primas.

Esta noção diz respeito à maneira de filmar e a produção de sentido que decorre. Em muitos dos filmes que Duschenes faz durante suas visitas a exposições e museus, a montagem de imagens de obras de arte adere quase que internamente às obras que mostra: no lugar de imagens que procuram chocar ou apenas registrar, ele potencializa a visualidade dessas obras e seu impacto sobre quem as vê construindo relações entre cores e formas, jogando com a duração dos planos que podem ser curtos (cerca de três segundos cada), como um videoclipe, ou mais longos, ampliando o efeito hipnótico de obras cinéticas ou esculturas de luz. Desse modo, temos a sobreposição de duas obras: a obra filmada e a obra cinematográfica de Duschenes, ou seja, o filme que ele faz dessa obra. Esta sobreposição engendra uma segunda, a de dois olhares distintos: o olhar sobre a obra em si e o olhar que ele pousa sobre ela, intermediado por sua câmera.

No caso de *Arte do petróleo*, a noção que o título sugere não tem um contrato com monumentos destinados às elites ou à celebração de um poder bélico ou político. Ela serve a interesses comerciais, à sociedade de consumo da qual fazem parte as pessoas comuns e anônimas que o filme mostra. O conceito funde a inventividade e a funcionalidade para fins que podem abranger tanto a arte pela arte, como a produção de um bem ou de um produto que sustenta a economia de um país, ora beneficiando seus cidadãos, ora representando uma ameaça ao seu modo de vida. São esses os monumentos contemporâneos, cuja estética, com suas estruturas-entranhas reveladas, inverte a primazia do olhar em benefício de quem está do lado de fora. Mas não seria esta uma transparência ilusória?

Pensamos também sobre o propósito desses monumentos que, inversamente à verticalidade gótica que apequena o ser humano, relegando-o ao rés do chão, supostamente inferior à dimensão metafísica sugerida por imponentes arcos ogivais, o acolhem no amplo abraço de sua horizontalidade. Mas será esse abraço genuinamente generoso? Trata-se verdadeiramente de propostas antropocêntricas? Em princípio, podemos ser acolhidos pela arquitetura de um centro cultural ou um museu. Mas será que podemos demonstrar igual confiança na arquitetura de uma plataforma de petróleo, mesmo quando cochila ao sol, esquecida no canto de uma paisagem familiar?

O filme permite uma alusão ao curta-metragem *O canto do estireno* (*Le Chant du styrène*, 1958), de Alain Resnais, e não somente pelo fato do estireno ser um composto orgânico oriundo do petróleo. O filme (uma encomenda do grupo industrial Péchiney) não é desprovido de ironia em relação à modernidade e coloca em primeiro plano os bens produzidos para a sociedade de consumo que eclode depois de 1945. Pode um pote de plástico fabricado em série ser considerado como um objeto de arte? Esta é uma das indagações que

surgem nesse momento e que serão tratadas no bojo da própria arte por artistas como Andy Warhol. O assunto não se esgotou com a chegada do século XXI e a arte, apesar de combalida, não morreu. Até o momento, a arte pela arte ainda não se reinventou de maneira clara ou convincente, se é que um dia logrará fazê-lo.

Talvez não tenhamos ainda o distanciamento necessário para enxergar claramente em que direção ela está se desenvolvendo, mas podemos ao menos dizer que, com algumas exceções, ela não é mais refém de encomendas monumentais que exaltam (em diferentes níveis de competência) o poder, como foi o caso na Florença dos Médici, na Roma dos papas, na corte de Luís XIV ou no regime soviético, nem fica à vontade em meios burgueses como aqueles do século de ouro da pintura holandesa. Tampouco tem encontrado caminhos fáceis ou muito eficazes, tanto por seu valor financeiro como por seu discurso ou suas linguagens até as ditas pessoas comuns ou leigas. Parece esperar entre os muros de galerias o momento certo para fazer uma nova entrada no mundo contemporâneo. Por outro lado, o ser humano, suas questões e histórias, mesmo as mais prosaicas, vicejam em novos suportes, plataformas e canais que, por vezes, reclamam para si o status de arte no vasto território de contornos incertos que existe fora do cubo branco.

Estas são algumas das reflexões que os filmes ventilam. Propomos um breve comentário sobre um último filme, *Museus nórdicos*, por dois motivos. Em primeiro lugar, ele fecha a trilogia escandinava. Em segundo lugar, ele é um exemplo claro do protagonismo que Duschenes deu aos museus, raramente enfocados no cinema da maneira que ele fez. Podemos fazer menção a outros cineastas que deram a um museu um lugar de destaque, como fez Nicolas Philibert com o museu do Louvre no documentário *A cidade Louvre (La Ville Louvre, 1990)*, ou ainda, em menor proporção, Jem Cohen na ficção *Museum Hours (2012)*. No entanto, ao expor o Louvre que o visitante não costuma ver, Philibert faz da obra de arte um acessório, uma peça na engrenagem que movimenta a economia interna do museu. Por exemplo, é quase chocante ver um funcionário limpando o vidro que protege a *Mona Lisa* de Da Vinci como quem lustra uma vidraça qualquer. Este ponto de vista jamais foi adotado por Duschenes. A obra de arte podia fazer parte do dia a dia, até ser dessacralizada, mas nunca perdia sua aura de obra de arte.

Em *Museus nórdicos* Duschenes percorre museus escandinavos e os mostra não como uma cidade, mas como uma edificação que é parte da vida social e do meio ambiente. Corroborando as estratégias de filmagem e montagem já delineadas anteriormente, ele começa a filmagem não dentro de um museu, mas fora, no parque de esculturas do museu do Louisiana Museum of Modern Art, na Dinamarca. Os primeiros planos parecem mais

apropriados para uma aula de botânica: há flores, entre elas, pinhas lenhosas caídas no chão e musgo. Aos poucos, surgem esculturas de pedra escura, maciças, outras em ferro. A montagem dos planos ressalta a integração entre a natureza e as obras que o espectador por vezes perde de vista, tão harmonioso é o entrosamento.

Há um detalhe de montagem que se repete em vários filmes: durante a filmagem de um plano, acontece de pessoas passarem na frente da câmera, atravessando o quadro. Se a intenção era filmar uma paisagem ou uma obra sem interação humana, na montagem, Duschenes corta esses personagens, mas não o faz inteiramente. Assim, o espectador os vê entrar em quadro por alguns fotogramas para serem sumariamente cortados em seguida, sem terem saído inteiramente fora do quadro. É verdade que o professor filmou muito e nem sempre todos os cortes podiam ter o mesmo acabamento. Ou então, ele simplesmente não considerava isto importante. Esses cortes mais parecem, por sua secura, uma condenação à morte, um golpe de guilhotina na infeliz criatura que atrapalhou a fruição de uma bela “natureza viva” em um jardim dinamarquês.

Por outro lado, se nos planos seguintes ele precisar desses mesmos personagens para demonstrar algum tipo de interação com uma obra ou com a natureza, esses atores involuntários terão seu momento de protagonismo, não por 15 minutos, mas talvez 15 segundos, ou até fotogramas. É o que acontece neste filme. Duschenes passa gradualmente a incluir os personagens para mostrar sua coexistência com as obras de arte ao ar livre, como é o caso da escultura de Henry Moore na figura 206, e também dentro do museu, no fotograma onde vemos esculturas de Alberto Giacometti (Fig. 207). Em ambos os casos, é reiterado o caráter não sagrado da obra de arte, o que não é sinônimo de falta de respeito ou descaso pela mesma. As pessoas nos filmes nunca estão intimidadas pela obra de arte. Podem estar fascinadas, mas nunca subjugadas.

Figuras 206 e 207 – *Museus nórdicos* (1980)

Fonte: AMM-CCSP

Em seguida, corta para outro museu (não identificado) cuja arquitetura externa possui elementos que lembram a estrutura de um dracar. O museu está localizado em frente a um porto onde estão atracadas embarcações particulares. A montagem ressalta o vínculo entre a instituição cultural, o diálogo de sua arquitetura com o meio ambiente e a tradição histórica e cultural do lugar: o museu não é um enclave do passado dentro de uma cidade, mas parte do presente. Mais adiante, no Moderna Museet de Estocolmo, ele filma esculturas ao ar livre de Niki de Saint-Phalle e a instalação *Os quatro elementos* (1961), de Alexander Calder. E ele finaliza a montagem com uma das mais recorrentes iterações, um crepúsculo sobre a água.

Figuras 208 e 209 – *Museus Nórdicos* (1980)

Fonte: AMM-CCSP

Podemos ponderar o motivo dessa escolha. O mais óbvio talvez seja o fato do crepúsculo ser o fim de um dia e simboliza a conclusão de mais uma jornada, de mais um roteiro de viagem e filmagem. Mas, a quantidade de planos que ele faz, filme após filme, o visível encantamento que deles emana com as formas das nuvens e da incidência da luz sobre a água, revelam ao espectador o olhar do arquiteto que nunca o abandonou. É a arquitetura da

natureza que o fascina e sugere uma relação entre o museu, que abriga a arte, e o mundo, que abriga a humanidade. É provável que Duschenes não ficasse surpreso com a recente decisão do Museu de Belas-Artes de Montreal de criar um programa de “receitas museais” (*“prescriptions muséales”*). No lugar de remédios, profissionais da associação de médicos francófonos do Canadá (MFC) terão doravante a alternativa de receitar aos seus pacientes até 50 visitas gratuitas por ano ao museu. O objetivo é combater doenças físicas e mentais por meio do cultivo do bem-estar e da prática de atividades como a arte-terapia¹⁰⁷. Diante deste fato, a sugestão de namorar em museus que Duschenes dava aos seus alunos há mais de três décadas demonstra uma impressionante visão.

Quando filma nuvens, flores e a luz que revela as cores em todas suas matizes, Duschenes parece querer nos lembrar que, ao final de tudo, aquilo que o ser humano faz, do menor artefato a mais imponente catedral, seja arte, artesanato ou arquitetura, todas as coisas são um espelhamento do mundo, uma busca pela reprodução, interpretação e reinterpretação daquilo que nossos sentidos percebem e nossas mentes compreendem e onde a natureza tem a palavra final. Pois, sem essa imensa estrutura a abrigar o ser humano, ele seria esvaziado de sentido.

4.3. Filmar o movimento e o amor filmado

4.3.1. Filmes de dança

Chegamos ao terceiro eixo temático da coleção, os filmes de dança. Diferentemente dos filmes de família e de viagem, essa produção está estreitamente ligada à relação de Duschenes com Maria.

Você não vê um filme meu entre os 300 que não inclui dança. Às vezes eu fiz o impossível para filmar dança, seja no deserto, seja nos templos do Camboja, onde eu não a levava, pois isto era impossível fisicamente. Mas, certamente ela provocou em mim uma participação intensiva na dança, e deste jeito a gente trabalhava junto (DUSCHENES, H., 2002).

Todavia, lembramos o leitor que não é nosso propósito desenvolver aqui uma discussão sobre dança, tampouco comentar o sistema de movimentos criado por Rudolf

¹⁰⁷ PUECH, B. A Montréal, des visites au musée sur ordonnance. Le Figaro, 30 out. 2018. Disponível em: <<http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2018/10/30/03015-20181030ARTFIG00007--montreal-des-visites-au-musee-sur-ordonnance.php>>. Acesso em: 16 nov. 2018.

Laban¹⁰⁸ que Maria implantou no Brasil¹⁰⁹. Interessam-nos mais especificamente a dança no cinema de Duschenes e o cinema de Duschenes na dança. Representando mais de 20% do total da coleção, começamos estabelecendo os diferentes tipos de filmes que encontramos dentro desse eixo temático.

Bailarina de formação¹¹⁰, Maria contraiu poliomielite quando deu a luz ao primeiro filho, em 1943. Depois da doença, ela passa a dedicar-se apenas à coreografia e ao ensino da dança, lecionando no estúdio (sem espelho, para desenvolver a visão interior dos alunos¹¹¹) que mantinha em sua casa. Os alunos formavam grupos heterogêneos: havia desde crianças e adultos diletantes oriundos de diversas áreas, até professores de dança e bailarinos profissionais, como Janice Vieira e J. C. Violla. Destacamos Denilto Gomes que fundou o Pró-Posição Balé Teatro com Vieira, em Sorocaba, em 1973, grupo que lançou Gomes na cena nacional da dança. Segundo a bailarina Andréia Vieira Abdelnur Camargo¹¹², filha de Vieira, Gomes teria começado a estudar com Maria em 1974, participando de alguns espetáculos, como *Magitex* e *São Paulo Madrugada*, ambos de 1978. Neste mesmo ano, ele recebeu o Prêmio Governador do Estado e o Prêmio APCA de melhor bailarino pelo conjunto de trabalhos desenvolvidos em 1978 (entre eles *Magitex*):

O desenvolvimento de uma linguagem autônoma no final da carreira, sua intensa participação no movimento do Teatro Galpão (Teatro de Dança), suas incursões ao lado de Janice Vieira, Maria Duschenes e Takao Kusuno, além dos espetáculos dos quais participou, sob a égide de diretores e coreógrafos renomados, demonstram uma atuação imbricada na evolução da dança feita no país (CAMARGO, 2008, p. 9).

¹⁰⁸ Rudolf Laban (Bratislava, 1879 - Inglaterra, 1958), foi um dançarino, coreógrafo, teatrólogo, musicólogo, considerado como o maior teórico da dança do século XX e como o "pai da dança-teatro". Dedicou sua vida ao estudo e sistematização da linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação. Cf. Rudolf Laban. In: WIKIPEDIA. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Laban>. Acesso em: 6 nov. 2018.

¹⁰⁹ Cf. Maria Duschenes - Expressão da liberdade (MUSEU DA DANÇA).

¹¹⁰ Maria estudou dança na Folkwang Schule criada por Kurt Joos na Alemanha e em seguida na Inglaterra, na escola experimental Dartington Hall fundada pelo casal Dorothy e Leonard Elmhirst, em 1925. Lá voltou a ter aulas com Jooss na Escola de Dança comandada por ele, sob orientação de Rudolf Laban. Jooss era discípulo de Laban e chegou a Dartington Hall em 1934 com sua companhia de dança, o Ballets Jooss e o Jooss/Leeder School of Dance, lá permanecendo até 1940. Com o início da guerra e o fim da escola, Maria e sua família emigraram para o Brasil neste mesmo ano. Cf. DARTINGTON. Kurt Jooss. Disponível em: <<https://www.dartington.org/about/our-history/people/kurt-jooss/>>. Acesso em: 30 mai. 2018.

¹¹¹ Informação verbal de Juliana Carneiro da Cunha em depoimento a Sergio Roizenblit e Maria Mommensohn, em 2002.

¹¹² Nome artístico: Andréia Nhur.

Duschenes filmou Gomes em várias apresentações, inclusive espetáculos que não eram produções de Maria. Contudo, chamou nossa atenção uma série de filmes (seis no total) da década de 1970, de cerca de três minutos cada (um deles tem 18 minutos):

- *Geodesic Dome – São Paulo U. – Dancer: Denilton Gomes* [197-];
- três filmes chamados *Geodésico* (filmes nº 178, 179 e 180¹¹³, [197-];
- *Geodésico crianças e DEN* [197-];
- *Laban 79 – Lisa* (1979);
- um filme sem título e sem data.

Os filmes contêm imagens do bailarino fazendo improvisações dentro de um domo geodésico, uma construção hemisférica sustentada por uma estrutura que lembra uma colmeia, mas cujos nichos são triangulares. Podemos dizer de forma simplificada que a função do domo geodésico era pautar o estudo dos movimentos dentro de um espaço tridimensional. Esse estudo, criado por Laban e por ele denominado “corêutica”, visava romper com as referências espaciais impostas por palcos de tipo italiano, que visualmente e coreograficamente delimitavam os movimentos do corpo dentro de um quadro bidimensional.

Entre outros motivos, os filmes são notáveis pois revelam uma faceta experimental de Duschenes que ele raramente deixou aflorar. Por exemplo, em *Geodésico* (Filme nº 178), a lente flana pelo interior do domo enquanto Gomes testa movimentos. Há um corte e a câmera está agora de lado, focada em Gomes. Maria entra em quadro para instruí-lo e essa ação se passa inteiramente com a câmera nesta posição. Com esse plano inédito entre todos os filmes da coleção, temos a impressão que a câmera, antropomorfizada, mimetiza o bailarino, querendo ela também extrapolar os limites bidimensionais do quadro, como se procurasse novos ângulos e movimentos pautados pela estrutura do domo geodésico.

¹¹³ Esta numeração corresponde à organização não definitiva que fiz dos filmes no CCSP.

Figura 210 – Denilto Gomes e Maria Duschenes em *Geodésico* (Filme nº 178)

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

Em seguida, temos mais cinco filmes com tomadas aparentemente realizadas nesse mesmo dia, com Gomes improvisando movimentos para a câmera. Em quatro destes filmes (*Geodesic Dome – São Paulo U. – Dancer: Denilton Gomes* e os três filmes *Geodésico*), só há imagens do bailarino. Nos demais, as imagens de Gomes foram montadas com outros espetáculos ou aulas de dança, inclusive aulas de Lisa Ullmann, quando ela veio ao Brasil em 1978, a convite de Maria¹¹⁴. As sequências de Gomes são as únicas da coleção que Duschenes não cortou e montou, ou seja, ele procurou respeitar o tempo da improvisação do bailarino do início até o final. Além disso, ele filmou em câmera lenta, recurso que ele praticamente não utilizou em outras películas. Ele assim valoriza os movimentos e permite ao espectador – no caso, os alunos de Maria – desfrutá-los ao mesmo tempo em que visualiza a relação entre o corpo e o espaço proposto pelo domo geodésico.

¹¹⁴ Lisa Ullmann foi dançarina, professora e diretora alemã. Ela estudou dança moderna com Rudolf Laban Instituto Coreográfico em Berlim, onde se formou em 1929. Naquele mesmo ano, ela foi para Essen, professora de Folkwangschule, dirigido por Hans Züllig e Kurt Jooss. Em 1940 ela se estabeleceu na Inglaterra e em 1946 fundou com Laban, o Art of Movement Estúdio em Manchester, transferida em 1953 para Laban Arte do Movimento Addlestone Centre Trust, uma organização britânica para o estudo e experimentação da dança. Ullmann foi a diretora do centro até 1973. Ela dedicou os últimos anos de sua vida à pesquisa e catalogação da obra de Laban. Faleceu em Chertsey no ano de 1985. Em 1978, Maria Duschenes organizou a vinda, da Inglaterra ao Brasil, da sua mestra Lisa Ullmann (1907-1985), colaboradora de Rudolf Laban (1859-1958) e uma das pioneiras da dança moderna. Em marcante passagem pelo Teatro de Dança Galpão (1974-1981), durante o mês de junho, Ullmann deu palestras, cursos e aulas abertas sobre Dança Coral e Arte do Movimento, contemplando os diferentes interesses do público. Cf. Workshop Dança Coral e Arte do Movimento com Lisa Ullmann – 1978. (MUSEU DA DANÇA).

Figuras 211 a 215 – Denilto Gomes no domo geodésico [197-]

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

Como mencionamos, Duschenes se permitiu nessa série de filmes movimentos de câmera que ele não repetiu em outras obras. Talvez o mais radical deles seja a *plongée* que ele fez de Gomes. Da parte superior do domo geodésico, ele acompanha as evoluções com a câmera, chegando a incliná-la de maneira que, em certos momentos, perde-se a referência do chão como tal, quando, por exemplo, ele vai parar na lateral superior do quadro, quase invertido.

Maya Deren também procurou libertar o corpo dos limites impostos pelo palco de teatro. No curta-metragem *Um estudo em coreografia para a câmera* (*A Study in Choreography for Camera*, 1945), ela filma o bailarino Talley Beatty. O título do filme já explicita que os movimentos são feitos em função da filmagem, o que possibilita, por exemplo, fazer as transições entre os três espaços onde o bailarino evolui: um bosque, um

apartamento e um museu¹¹⁵. O filme começa com uma sequência em que a câmera, em um percurso aparentemente circular, passa por Beatty em quatro lugares diferentes. Na verdade, a ubiquidade do bailarino é o resultado da montagem de vários planos que dão a impressão de se tratar de um plano só. Essa decupagem tem a finalidade de desconstruir a noção de tempo e espaço. Com cada movimento de seu corpo, Beatty desafia esses limites até atravessá-los: uma nova relação entre tempo e espaço será reconstruída na mesa de montagem. Com isso, Deren queria que “[...] um conjunto inteiramente novo de relações entre o bailarino e o espaço se desenvolvesse. A Dança, que é para o movimento natural o que a poesia é para uma conversa em prosa, deveria, como a poesia, transcender limites triviais” (DEREN, 2005, p. 221, tradução nossa).

Figuras 216 a 218 – Talley Beatty em *Um estudo em coreografia para a câmera* (1945)

¹¹⁵ As sequências foram filmadas na ala egípcia do Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque. Cf. *Choreography for the Camera* (DEREN, 2005).

Fonte: YouTube¹¹⁶

Quando Duschenes filma Gomes no interior do domo geodésico, uma dissolução entre tempo e espaço parecida acontece, porém sem nenhuma mudança de cenário, tampouco uma decupagem ou montagem elaboradas. Ele logra esse resultado mudando a câmera de ponto de vista e, com uma *plongée* desconcertante, em vez de “pregar” o bailarino ao solo acaba por libertá-lo da força da gravidade. Deren desafia a gravidade de maneira bastante diferente: primeiro, ela filma Beatty fazendo uma pirueta no ar e voltando ao chão, mas reverte a ação montando os planos de trás para frente. Ela cria assim a ilusão que ele está se elevando e que esse movimento é feito sem esforço. Em seguida, ela mostra o bailarino saltando em *contre-plongée* com o céu ao fundo. Deren dilata o tempo da ação montando, entre o plano em que Beatty sobe e o plano final em que ele desce, três planos em que ele está no ar, fazendo-o “pairar” por quase meio minuto (Fig. 218). A beleza dos planos é inegável, porém a *plongée* de Duschenes não deixa de ser conceitualmente mais atrevida, na medida em que faz Gomes voar sem que ele jamais tenha de fato saído do chão, sem nenhum outro subterfúgio além do movimento da câmera e do enquadramento da imagem. Com a adição de alguns *zooms in* e *out* e praticamente nenhum efeito de montagem (há apenas uma fusão em toda a série), não discernimos mais se Gomes está alçando voo, flutuando no ar ou caindo sobre nós. Além do mais, os movimentos de Beatty continuam presos a um eixo vertical (pirueta) e um eixo horizontal (salto), enquanto Gomes parece rodopiar feito uma folha carregada pelo vento, fazendo portanto melhor proveito da tridimensionalidade do espaço.

¹¹⁶ A Study in Choreography for Camera, (1945) Maya Deren. In: YOUTUBE. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gy1ml9jSjPk&t=32s>>. Acesso em: 24 nov. 2018.

Figuras 219 a 221 – Denilto Gomes no domo geodésico [197-]

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

Maria também formou artistas que depois se dedicaram à arte dramática, como Juliana Carneiro da Cunha, aluna de Maria da infância até a adolescência e que hoje atua no Théâtre du Soleil, junto à Ariane Mnouchkine, em Paris. Em depoimento à Maria Mommensohn e Sergio Roizenblit, Carneiro da Cunha fala da importância da formação com Maria no seu trabalho de atriz, e também do início de carreira, quando foi aceita na École Mudra¹¹⁷, de Maurice Béjart, em 1970:

Toda essa base de Dona Maria é a que me segue sempre, que me dá o meu sustento, sempre. [...] Eu ingressei no Mudra, que era uma escola na época que estava sendo criada, não era assim tão famosa, mas já naquela época tinha uma base de 500 candidatos e 28 entraram nessa escola. Eu só entrei, porque pude chegar até improvisação. [...] Foi nessa hora que eu senti, que tive a oportunidade de mostrar que, apesar de não ter nenhuma técnica de dança clássica, dança moderna eu tinha. [...] Ela nos formou (CARNEIRO DA CUNHA, 2002).

Nas figuras 222, 223 e 224, a vemos no filme *Formação religião politheista - Grécia - Danças* [197-]¹¹⁸, que Duschenes montou para um de seus cursos de história da arte. O filme tem um preâmbulo com imagens da bailarina durante uma apresentação do solo *Possession* (1976)¹¹⁹ onde ela faz uma série de movimentos e expressões faciais¹²⁰. Em seguida corta para as imagens de uma apresentação de um grupo de Maria. Depois dessa introdução, corta para imagens de pinturas rupestres (talvez Duschenes tenha ido até a gruta de Lascaux em uma de suas viagens) que localizam a dança temporalmente como um dos rituais mais antigos praticados pelo ser humano.

Em seguida, corta para sequências filmadas na Grécia, primeiramente dentro de um museu onde há cerâmicas pintadas com figuras humanas em posições parecidas com as que vimos os bailarinos de Maria executar. As imagens remetem à leitura da dança como ritual ancestral de natureza sagrada ou religiosa, mas também constitutivo, pois estreitamente vinculado às atividades e celebrações sociais. O filme fecha com imagens externas, planos abertos de templos nos arredores de Atenas. Duschenes inverte a montagem tradicional que tenderia a começar pelas imagens da cidade para depois mostrar planos fechados de ânforas e

¹¹⁷ Cf. École Mudra. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: < https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_Mudra>. Acesso em: 11 nov. 2018.

¹¹⁸ *Formação religião politheista – Grécia – Danças* é um entre os vários filmes da coleção que não se encaixa dentro de um único eixo temático: pode ser considerados tanto como um filme de viagem vinculado ao ensino da história da arte como um filme sobre dança.

¹¹⁹ Informação obtida junto à Jeanne Dosse, filha de Carneiro da Cunha, em dez. 2018. O espetáculo teve direção de Alain Louafi.

¹²⁰ A apresentação de Carneiro da Cunha foi montada de forma mais completa em outro filme com a indicação de título: *Ju*, sem data. A película também contém imagens de uma apresentação de Denilto Gomes e Janice Vieira.

vasos. Ao começar com uma encenação das danças da Grécia arcaica (uma licença poética que ele faz a partir das coreografias de Maria e improvisações de Carneiro da Cunha), ele leva o espectador para uma viagem no tempo. Em seguida, ele irá construir um conceito de dança (noção de ritual religioso articulado à formação social) e deixará para o final a localização geográfica, no caso menos importante que a construção do conceito por meio da montagem.

Figuras 222 a 224 – Juliana Carneiro da Cunha em *Possession* (1976),
no filme *Formação religião politeísta* [197-]

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

Há também películas que são registros das aulas de Maria, e todos os grupos de alunos foram contemplados: alguns foram filmados com mais liberdade criativa, outros de forma mais burocrática, o que não invalida seu valor histórico, pois são o registro de uma metodologia de ensino inédita e da gênese da prática de um novo sistema de dança e movimento no Brasil. Os grupos de adultos também foram filmados em apresentações no espaço expositivo da Bienal de São Paulo e no Museu de Arte Contemporânea (MAC) na década de 1970. Nos anos 1980, Duschene filmou crianças de escolas particulares onde Maria era convidada a dar oficinas (por exemplo, a Escola Morumbi), além de espaços públicos como parques (por exemplo, o Parque Ibirapuera) quando Maria, contratada pela Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo¹²¹, lá promoveu danças corais¹²² para adultos e crianças de escolas da rede pública de ensino. Entre os mais notórios exemplos de danças corais encontramos Origens I:

Em 1990, Maria Duschene apresentou no palco do Theatro Municipal de São Paulo a dança coral “Origens I”, com 150 pessoas. Com a ampliação do projeto “Dança/Arte do Movimento” para crianças e professores que frequentavam as bibliotecas municipais, pela Secretaria Municipal de Cultura, D. Maria e equipe passaram a atender também as crianças e funcionários da Secretaria Municipal da Saúde, Secretaria Municipal de Esportes e Secretaria Municipal do Bem Estar Social. Entre setembro e

¹²¹ Vários contratos foram assinados durante o período em que Gianfrancesco Guarnieri foi Secretário Municipal da Cultura de São Paulo, entre 1984 e 1986.

¹²² “Além de seu trabalho criativo e de análise da dança, Laban também se dedicou à realização de propostas de dança para as massas do corpo, desenvolvendo com esta finalidade a arte da Dança Coral, onde grande número de pessoas se movem juntas segundo uma coreografia de estrutura simples, porém instigante, que permita bailarinos e pessoas leigas dançarem juntas de forma colaborativa.” Cf. Rudolf Laban. In: WIKIPEDIA. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Laban>. Acesso em: 6 nov. 2018.

dezembro de 1990, realizaram oficinas de Dança/Arte do Movimento para os funcionários dos Centros de Convivência, danças corais e curso de formação básica de vivência com as crianças das várias bibliotecas da cidade. A apresentação de “Origens I” que incluía as crianças e os adultos envolvidos no projeto, foi de grande impacto aos participantes, com a integração dos grupos de diferentes regiões da cidade e o público, colocando em prática a ideia de que a dança é para todos, como dizia D. Maria (MUSEU DA DANÇA).

Este espetáculo foi seguido por Origens II em 1991, projeto levado adiante por professoras e bailarinas formadas por Maria:

Em 25 de abril de 1991, Maria Duschenes solicitou, por carta endereçada à Secretária Municipal de Cultura Marilena de Souza Chaui (1989-1992), a contratação da professora Maria Renata Macedo de Soares Neves para a continuidade do Projeto Dança/Arte do Movimento (1984) nas bibliotecas municipais, nos centros de convivência e escolas de São Paulo. O projeto resultou no ensino da dança educativa para crianças e trabalhadores das secretarias municipais de Cultura, Bem Estar Social, Esportes, Educação e Saúde, permanecendo em atividade até 1994; sendo que, ao final de 1991, Duschenes foi homenageada com a dança coral “Origens II”, apresentada na 21ª Bienal Internacional de São Paulo, realizada entre 21/9/91 e 10/12/91, no Parque do Ibirapuera. “Origens II” foi organizado por Maria Mommensohn, Daraina Pregnotatto (Tuca), Renata Macedo e Solange Arruda. O espetáculo era constituído de duas partes, sendo uma com 100 crianças e a outra com adultos profissionais da dança, com seis apresentações no total. Nas noites de lua cheia (em 22, 23 e 24 de novembro), às 18h40, todos os bailarinos se uniram para dançar ao ar livre, dialogando tanto com a instalação *Slice of Earth*, de Denise Milan, quanto com a arquitetura de Oscar Niemeyer (1907-2012) (MUSEU DA DANÇA).

Ainda no contexto da casa do Sumaré, encontramos filmes de bailarinos profissionais realizando coreografias para a câmera no terraço e no jardim. Mas, há também o registro desses mesmos bailarinos em palcos, em espetáculos de autoria de Maria, como o já citado *Magitex*¹²³, de 1978 (Fig. 225, do filme *Laban 79 - Lisa*, de 1979), e no teatro da FAU-USP (1980). Nessas ocasiões, Duschenes não se limitava a filmar. Ele também atuava como produtor, cenógrafo e fazia a iluminação do espetáculo. Se os grupos de alunos de Herbert e Maria eram distintos e exerciam atividades separadamente, o objetivo do casal era rigorosamente o mesmo: ambos tinham abraçado de forma incondicional uma missão pedagógica e possuíam a mesma visão democrática e humanista acerca da formação de jovens

¹²³ “Em 1978, Duschenes estreou o espetáculo “Magitex”, na I Bienal Latino-Americana de São Paulo, no Parque do Ibirapuera, de 03 de novembro a 17 de dezembro. Nesta criação cênica, Duschenes voltou-se à narrativa e à mitologia, tendo se baseado no conto grego sobre a tecelã Aracne, buscando imprimir movimentos no espaço com a sonorização feita pelo grupo e outros elementos, simbolizando máquinas e engrenagens de tecelagem.” Cf. Dança Coral Magitex – 1978 (MUSEU DA DANÇA).

artistas. O cinema amador foi sem dúvida um dos facilitadores dessa convergência e um dos motores da aplicação prática desses ideais.

Figura 225 – J. C. Violla e Denilto Gomes em *Magitex* (1978)

Fonte: AMM-CCSP / Itaú Cultural

Ao assistir os filmes de dança, notei que à medida que novos personagens entravam em quadro, o repertório de movimentos ia crescendo e essas improvisações – fruto de um trabalho de pesquisa rigoroso – influenciavam os movimentos da câmera, os enquadramentos, o ritmo e as escolhas de montagem, assim como o papel daquele que estava atrás da câmera. Em vários desses filmes, Duschenes se permite *zooms in* e *out* rápidos e radicais, montagens e cortes que aderem ao ritmo ditado pelos corpos dos bailarinos e um balanço da câmera que não encontramos nos dois outros eixos temáticos. Talvez não haja uma intermedialidade premeditada, como acontece na obra de coreógrafa e cineasta experimental Elaine Summers, mas é inegável que ocorre um cruzamento entre o cinema e a dança e desse jogo dialético configura-se um resultado original e autônomo. Assim, além de registros históricos da introdução do sistema Laban no Brasil, os filmes oferecem a possibilidade de estudarmos a captação do movimento do corpo pela câmera e sua representação cinematográfica.

4.3.2. Maria e os filmes experimentais

Se Duschenes não se empenhou com mais afinco na pesquisa de novas linguagens cinematográficas, o motivo mais provável é o fato dele sempre ter afirmado que Maria era a artista do casal, considerando a si mesmo como a metade intelectual e racional, o fio terra que

garantia o espaço e a proteção que ela precisava para criar. Contudo, há na coleção três filmes do final da década de 1940 (apenas um foi datado), que são o inestimável testemunho de uma parceria complementar e equilibrada e onde a contribuição artística de ambos é patente: *D. Maria* [1949], *Hands* [1949] e *Danças Maria 11.48 - Campos - 5.49* (1949). Estes filmes são, antes de tudo, exemplos da força de vontade e do trabalho de superação que Maria desenvolveu – não sem o apoio de Herbert –, contornando as limitações físicas que a doença lhe impôs.

No caso, o mais relevante para esta pesquisa é o fato desses três filmes serem as únicas obras genuinamente experimentais de toda a coleção, pois nelas é visível a intenção de realizar um trabalho artístico não convencional. Zimmermann destaca o viés “artístico” que era incentivado e também esperado da produção amadora norte-americana do início do século XX por parte dos fabricantes de equipamentos e revistas de cinema, e cuja espontaneidade era o contraponto à disciplina exigida pela produção profissional: “Nessa prática inicial, o termo *amador* dava a entender uma dedicação à arte e não a valores comerciais ou industriais” (ZIMMERMANN, 1995, 33, *italico da autora*, tradução nossa).

Contudo, há uma diferença importante entre a prática amadora à qual se refere Zimmermann e os filmes que Duschenes faz com Maria: ela era uma artista e este dado era incontestável. Os filmes são uma forma de expressão artística que se dá por meio da colaboração com seu companheiro. Portanto, neste caso, os termos “arte” ou “artístico” não significam algo que, não pertencendo ao universo profissional, está fadado a ser arte por exclusão e de forma genérica. Os filmes de Duschenes com Maria são trabalhos de arte por ser este o seu propósito e sua verdadeira natureza, e isto os aproxima de produções com maior liberdade artística que vicejavam entre artistas e cineastas engajados em “expandir e fortalecer o cinema como arte” (ZIMMERMANN, 1995, p. 84, tradução nossa).

Os filmes *D. Maria* e *Hands* são curtas-metragens de seis e oito minutos respectivamente. O cenário é o lar do casal (na época ainda o apartamento da Rua Silvia, na Bela Vista), mas isto não fica aparente em nenhum fotograma, pois, diferentemente dos filmes sobre o menino Ronny, não estamos diante de um marido que filma a mulher no ambiente doméstico. Aqui, o que testemunhamos é a colaboração artística entre Herbert e Maria sem a participação de terceiros¹²⁴. A concepção formal lembra em mais de um plano o curta-metragem *Tramas do entardecer* (*Meshes of the Afternoon*, 1943), de Maya Deren, também coreógrafa e bailarina, e seu então companheiro Alexander Hammid. A trilogia composta por

¹²⁴ Há, no máximo, a ajuda de algum amigo que cumpre a função de contrarregra, dando a Maria os objetos que ela manuseia nos filmes.

Tramas do entardecer, *At Land* (1944) e *Um estudo em coreografia para a câmera* formam o que o crítico de dança do *New York Times* John Martin chamou de “coreocinema”, “um feliz neologismo que procura dar conta de duas inquietações temáticas de Deren: o corpo humano em movimento e o processo de filmagem em si” (HIGGINS, 2006, p. 199, tradução nossa). O comentário poderia se aplicar aos três filmes de Duschenes e Maria. Todavia, ressaltamos que não se trata aqui de mostrar a influência do trabalho de Deren sobre outros realizadores – no caso, Duschenes –, como faz, por exemplo, Dorotea Bastos (2012) em “Coreocinema: Maya Deren e o Cinema Experimental de Dança”, mas a relação espontânea entre suas obras e as de Duschenes.

Começamos com *D. Maria*, uma película que abre com planos fechados dos pés descalços de Maria caminhando. A sequência pode parecer prosaica, mas depois da doença, caminhar tinha se tornado para ela algo difícil e doloroso. Portanto, os passos que a câmera registra possuem uma conotação dramática que subjaz às imagens: Maria aceita o desafio e consegue se expressar por meio de seu corpo apesar da enfermidade. Nos planos seguintes, é a vez das mãos fazerem evoluções cuidadosamente coreografadas para a câmera. É preciso atentar aqui para a diferença entre uma coreografia que é feita para o público e que a câmera por acaso registra, e uma coreografia que é feita exclusivamente para a câmera. No primeiro caso, a coreografia é algo independente da filmagem e se superpõe a ela. Isto é, mesmo se não houvesse a filmagem, ainda assim haveria a coreografia, pois a relação acontece entre o bailarino e o público. No entanto, o bailarino permanece a parte dominante na medida em que o público tende a cumprir seu papel de forma passiva, ou receptiva. Neste caso, a câmera não pode interferir nos movimentos e se esforça para acompanhá-los. No segundo caso, a relação que acontecia entre o bailarino e o público se desloca para outro eixo, desta formado pelo bailarino e a câmera. Esse *pas de deux* é mais equilibrado, pois neste caso, temos um processo criativo acontecendo dos dois lados e ao mesmo tempo, o do bailarino e o do cinegrafista.

Existe, portanto, um contrato entre os dois que vincula os movimentos do corpo aos movimentos da câmera. Esta última delimita a coreografia, enquanto a coreografia procura adequar-se criativamente, não mais primordialmente e unicamente ao espaço cênico, mas ao espaço do quadro. Além disso, ela não se faz mais em função do olhar do público, mas da lente: é a dança no cinema. Por outro lado, a câmera não pode recorrer a técnicas e construções narrativas conhecidas, como, por exemplo, campo e contracampo. Tampouco a montagem se fará dentro dos moldes clássicos. O que acontece dentro do quadro é de outra ordem das marcações que têm sua origem em encenações teatrais e onde, via de regra, é a

palavra que pauta os movimentos dos personagens e a própria montagem: essa nova linguagem engendrada pelos movimentos do corpo é o cinema na dança.

A fim de compreendermos melhor essa relação que Deren chama de “filme-dança”, “[...] isto é, uma dança tão relacionada à câmera e à montagem que não poderia ser “performada” como unidade em nenhum outro lugar a não ser neste filme em particular” (DEREN, 2005, p. 222, aspas da autora, tradução nossa), cotejamos *Tramas do entardecer* (16mm) com *D. Maria* e *Hands* (ambos 8mm). Além do fato dos filmes serem o produto de uma parceria romântica além de artística, onde o cinegrafista filma sua companheira, há um primeiro dado que talvez não seja fundamental para a análise comparativa, porém não deixa de chamar a atenção: quando Dushenes filma Maria em 1948 e 1949, ela tinha entre 26 e 27 anos, a mesma idade de Deren em *Tramas do entardecer*. Ambas estão no auge da beleza e juventude e o olhar do cinegrafista apaixonado deve ser levado em conta. Zimmermann relata a experiência do cinegrafista amador norte-americano George Bacon que, ao fazer um filme etnográfico sobre dança havaiana (Hula) em plena mata durante a Segunda Guerra Mundial, apaixonou-se pela dançarina e casou-se com ela: “[...] a dança para a câmera era também um intrincado ritual de acasalamento mediado por ambas a câmera e a floresta para o olhar enamorado do operador da câmera” (ZIMMERMANN, 1995, p. 103, tradução nossa).

Talvez, falar em ritual de acasalamento no caso dos casais Deren/Hamid e Maria/Herbert seja excessivo. Contudo, é inegável a potencialização da natureza erótica que se instaura nesse tipo de situação de filmagem. Eduardo Coutinho falou mais de uma vez sobre a relação erótica que existe entre o documentarista e seu entrevistado. Ele, aliás, nem gostava muito de pensar nessa interação como uma entrevista de reportagem, preferia o termo mais íntimo, “conversa”. No blog Questões Cinematográficas que escreve para a revista *Piauí*, Eduardo Escorel explica:

Para Coutinho, as relações estabelecidas nos encontros eram eróticas “no sentido amplo da palavra”, como sentiu necessidade de esclarecer. Nas suas palavras, eram relações físicas que faziam “uma velha ou uma garota de programa”, que estava com o joelho colado no dele, falarem com ele. Segundo Coutinho, “o corpo fala e a fala que tá (sic) ligada ao corpo, quando é visceral é por que há uma relação erótica” (ESCOREL, 2015, aspas do autor).

Quando falamos de erotismo, nos referimos à noção de poder a ele associada, ao jogo de dominação e controle de uma pessoa sobre outra que não se dá necessariamente por meio da concretização do sexo, mas realiza-se em outras circunstâncias onde ocorre um exercício

de sedução, tal uma situação de filmagem. Coutinho era um grande “conversador” e o processo de sedução entre ele e os seus personagens se dava por meio das palavras, do olhar, no máximo o roçar de um joelho. Não há diálogos nos filmes de Deren ou Maria, portanto, no lugar das palavras, ambas seduzem a câmera e quem está por trás dela com seu corpo (que inclui o olhar), através de uma sofisticada linguagem corporal. Nas figuras 226 e 227, vemos exemplos da sensualidade inerente ao gestual de Deren e também à sua expressão facial. A maneira que ela é filmada não é menos sensual que os movimentos que ela faz: a câmera participa do jogo de sedução ao passear sobre seu corpo em um travelling tão lânguido quanto ela, fruindo cada detalhe em planos bem fechados, perseguindo Deren quase obsessivamente, mesmerizada por cada um de seus movimentos:

Figuras 226 e 227 – *Tramas do entardecer* (1943)

Fonte: Youtube¹²⁵

Maria lança mão de um repertório não menos sensual onde os longos braços e as mãos assumem o protagonismo que as pernas não podem ter. Na figura 228, quase deitada no chão, com a cabeça e o tronco reclinados, ela lembra a Danaide de Rodin, fruto de outra célebre parceria amorosa, a do escultor com Camille Claudel, ao mesmo tempo sua discípula, concorrente, amante e modelo, e onde olhar de um artista sobre o outro é mais que desejo: materializa-se na expressão artística desse desejo.

¹²⁵ Meshes of the Afternoon (1943) Music Original of Teiji Ito. In: YOUTUBE. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=llbIME-2v2M>>. Acesso em: 5 nov. 2018.

Figura 228 – *D. Maria* [1949]

Fonte: AMM-CCSP

Figura 229 – *Danaide*, A. Rodin (1889)

Fonte: Musée Rodin¹²⁶

Enquanto isso, do outro lado da câmera, os respectivos parceiros de Deren e Maria as atacam e cativam por meio do olhar intermediado pela lente *voyeuse*. Por fim, convidado a participar desse jogo de sedução, o espectador será seduzido por todos: tanto por quem está diante da câmera como por quem está por trás dela. No entanto, se Duschenes nunca se permitiu tocar Maria fisicamente diante da câmera, em *Tramas do entardecer* Hammid entra em quadro e acaricia o corpo de Deren.

¹²⁶ MUSÉE RODIN. Disponível em: <<http://musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/la-danaide>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

Figura 230 – *Tramas do entardecer* (1943)

Fonte: Youtube

Há uma diferença importante entre o filme de Deren e os de Duschenes: enquanto ela desconstrói a unidade espacial praticamente a cada corte da montagem, ele filma Maria em um ambiente único. *Tramas do entardecer* abre com a imagem de uma mão feminina entrando em quadro de forma pouco convencional, de cima para baixo, a partir do centro da borda superior, segurando uma flor branca. Os gestos são cuidadosamente coreografados e, exatamente como acontece no filme de Duschenes – onde a flor também entrará em quadro seguindo um percurso pouco usual na leitura de imagens, isto é, de baixo para cima, levemente em diagonal –, essa mão assume um papel central. Convém-se dizer que a leitura “natural” de uma imagem pelo olho humano se dá da esquerda para a direita, começando na parte lateral superior de uma imagem e seguindo um percurso em zigue-zague descendente. Pode-se debater até que ponto essa leitura se faz de fato “naturalmente” ou é induzida pela composição da imagem. Esta é uma das questões que as obras de Deren e Duschenes colocam. A partir do paralelismo sugerido pelas flores, fizemos uma seleção de fotogramas dos filmes de Deren e Duschenes para demonstrar as relações entre as duas obras.

A fim de evidenciá-las, montamos esses fotogramas em duas colunas, à esquerda *Tramas do entardecer* e à direita *D. Maria*. Trata-se aqui de construir um diálogo entre duas obras experimentais de um mesmo período, realizadas por artistas com propósitos decerto diferentes, mas que traduzem formalmente as inquietações de seu tempo. As bitolas menores que o formato 35mm, destinado a produções comerciais e portanto considerados profissionais, tornam-se a partir do final da década de 1940 e através dos anos 1950 um meio de expressão

que dá vazão a “filmes abstratos como uma nova e vibrante modalidade artística” (ZIMMERMANN, 1995, p. 130, tradução nossa).

Como mencionamos, há o protagonismo das mãos. Nos dois filmes, a flor branca (artificial no caso de Deren e um lírio natural no de Maria) opera como o fio condutor dentro de uma montagem não narrativa. Ora tratada com delicadeza, ora nem tanto (no caso de Maria), ela é uma pista (no caso de Deren), ou um símbolo que Maria “mata” entre seus dedos (talvez da jovem e promissora bailarina que ela foi um dia) para depois retornar à delicadeza. O encadeamento da montagem por recorrências e rimas visuais constrói um roteiro de forma mais rizomática que linear. A influência das vanguardas artísticas do início do século XX é visível na linguagem e no aspecto formal dos filmes: há o já mencionado abstracionismo, mas também fortes vestígios de surrealismo no rompimento com convenções do “mundo real” desde a filmagem até a montagem (desconstrução da continuidade fílmica e da relação tempo e espaço) e de expressionismo, tanto na fotografia contrastada como na evocação de um estado de espírito e dilemas internos das personagens.

Deren evolui dentro de um universo onírico de ambiência claustrofóbica que evidenciam sua inquietação. Ela parece conformar-se a esse espaço que existe dentro da sua mente e o mesmo acontece com o espectador que a segue nesse labirinto. No caso de Maria – que se expressava pouco com palavras mesmo fora da situação de filmagem – seus movimentos desenham o ambiente em que ela se encontra, exteriorizando aquilo que ela tem dentro dela. Portanto, seus pensamentos e emoções definem o espaço a sua volta. Em ambos os filmes, a carga psicológica das personagens é finamente trabalhada e pode ser particularmente sentida pelo espectador quando, em determinado momento, vemos as duas mulheres em estado contemplativo, quase “fora do mundo”, enlevadas por algo que ultrapassa o quadro, cada qual com sua flor branca e os significados que encobrem.

Figuras 231 a 238 – *Tramas do entardecer* e *D. Maria*

Fonte: Youtube

Fonte: AMM-CCSP

Há também os pés que aparecem sob as ondulantes pantalonas pretas de Deren e sob a longa saia igualmente escura de Maria, ocupando o centro de vários planos. Todavia, enquanto os passos de Maria são mais lentos e calculados, os de Deren não têm restrições: ela corre e sobe escadas lepidamente, ora fugindo, ora perseguindo uma figura misteriosa com um espelho no lugar do rosto, que insinua que ela está no encalço de si mesma. E afinal, Maria não persegue também a si mesma quando, impedida de voltar a se apresentar em palcos para o resto da vida, cria uma coreografia para a câmera – e para si mesma – reencontrando assim a bailarina que ela foi antes da doença?

Nos dois filmes as personagens interagem com objetos da vida cotidiana, resignificando-os. Vemos, por exemplo, Maria caminhando por entre discos de vinil e depois, sentada no chão utilizando-os como parte da composição coreográfica. No contexto do filme não sonoro, o que interessa não é o som que eles emitem, mas sua forma, sua cor e textura, seu material e a maneira como refletem a luz. Curiosamente, Deren também inclui um disco em seu filme igualmente não sonoro, mas este ainda cumpre (pelo menos visualmente) sua função de disco, mesmo estando dentro de um universo que não pertence à realidade. A presença de cortinas é outro dado significativo: no caso de Deren, elas são a entrada para outra dimensão espacial e, em suas buscas, a artista será como que sugada por elas para ressurgir em outro lugar. Maria também será engolida por cortinas, mas por sua própria vontade, encerrando o filme com seu desaparecimento da imagem.

Figuras 239 a 246 – *Tramas do entardecer* e *D. Maria*

Fonte: Youtube

Fonte: AMM-CCSP

O filme de Deren prossegue seu diálogo, agora com *Hands*, cuja autoria compartilhada é anunciada desde o início, por meio de uma cartela em inglês¹²⁷ – um texto datilografado à maneira de Mekas – que diz, “*Herbert and Mary present*”. É interessante notar que o nome de Maria foi anglicizado:

Figuras 247 e 248 – *Hands* [1949]

Fonte: AMM-CCSP

¹²⁷ Quando se conheceram, Herbert falava alemão e Maria húngaro. Nenhum dos dois tinha muita fluência em português, fazendo com que a língua comum se tornasse o inglês.

Depois dessa cartela, corta para uma pequena panorâmica vertical de um poema também datilografado, provavelmente de autoria de Maria:

“Hands”

A constant driving
 and thriving
 always changing
 but never dying
 eternal flow
 of living forms
 which move and grow
 which even without
 your awareness
 sometimes as lovely
 and sometimes as a
 twisted likeness
 are mirrored in
 your soul.

O poema se dirige a um Outro que pode ser o companheiro, a pessoa amada. Ele fala da busca, luta e transformação permanentes, que nunca morrem, do eterno fluxo das formas vivas, que se movem e crescem, sem esse Outro se dar conta, e cuja semelhança, por vezes encantadora, por vezes estranha, deformada, se espelham em sua alma. Se abordarmos o poema de uma perspectiva ampla, podemos dizer que ele procura não se ater à forma dos objetos que vemos no filme, como livros, colares, flores e copos: nas mãos de Maria, eles se tornam a própria expressão das transformações às quais estamos sujeitos, a transiência das emoções, aquilo que ora reconhecemos, ora não, a suavidade e a aspereza como partes de um mesmo todo. A única certeza perene é o espelhamento no Outro que acontece, não importa a forma. Contudo, é quase impossível não fazer a relação mais específica com a transformação pela qual Maria passou depois de contrair poliomielite. Uma mudança física, que atingiu a própria forma de seu corpo, e que deve ter tido uma contrapartida emocional e psicológica.

Em suas memórias, Duschenes conta que ao saber do diagnóstico, Maria teria lhe dito que, se ele quisesse, podia pedir a separação, pois não queria obrigá-lo a viver com uma deficiente física. A essa proposta direta, ele teria respondido de maneira igualmente direta,

declarando que o casamento deles começava para valer a partir daquele momento. A questão da transformação para o casal nesse início de vida em comum não foi portanto algo meramente filosófico ou um sentimento fugidio, abstrato, evocado por razões poéticas. Foi uma mudança com implicações de ordem prática e também emocional com um impacto real sobre a vida cotidiana da família que incluía um filho pequeno e, mais tarde, uma filha.

Em *Hands*, as mãos de Maria assumem a condução do filme, dão a ele seu sentido por meio de uma cinestesia que traz a memória de movimentos passados, antes realizados com a totalidade de seu corpo. Como metonímias corporais, as mãos falam pelo resto do corpo, o representam. Potencializam a expressão de sentimentos e estados de espírito que, se fossem realizadas pelo corpo inteiro, correriam talvez o risco de diluí-los. Mais que manusear os objetos, as mãos tomam posse deles. Em primeiro lugar, uma mesa recoberta com um tecido é conquistada por mãos que impressionam por sua beleza, mas também por uma voracidade que as faz parecer entes autônomos apossando-se de um território.

Há um corte para as mãos recebendo livros, empilhando-os sobre a mesa para em seguida desconstruir esse arranjo e manuseá-los. A rigidez dos livros é contrastada à maleabilidade de colares com os quais as mãos brincam sobre um livro aberto. Corta para um dos momentos mais dramáticos, que acontece diante de uma grade ou treliça: as mãos a percorrem e os dedos se agarram à trama. Ao final da cena, o resto de Maria entra em quadro. A câmera revela seu corpo enquanto ela permanece agarrada à grade, gira o tórax, como se lutasse para não soltar a grade, ou quem sabe, conseguir escalar a superfície e se erguer. Ela finalmente se deixar cair no chão.

Enquanto isso, em *Tramas do entardecer*, as mãos de Deren manuseiam uma chave que a princípio sai de uma bolsa e é introduzida em uma fechadura – como todas as chaves – para depois enveredar por um percurso menos ortodoxo: ela sai da boca de Deren e, por meio de um corte seco, se transforma em uma faca. Uma chave que vira uma arma branca não é desprovida de significado, assim como uma treliça que pode representar a grades de um prisão (física ou psicológica), ou os copos alinhados no chão que Maria manipula em um balé surrealista. Neste caso, a tensão é criada pelos movimentos das mãos que, apesar de hábeis e flexíveis, parecem provocar os copos, empurrando-os como se os desafiasse a se estilhaçar. Tanto em Deren como em Maria, temos uma brincadeira potencialmente perigosa, um jogo com objetos do dia a dia que podem, de uma hora para outra, virar uma arma cortante, capazes de ferir fisicamente, mas também metafisicamente. Ferir ou libertar, esta é outra possibilidade de interpretação das imagens.

Figuras 249 a 256 – *Tramas do entardecer* e *Hands*

Fonte: Youtube

Fonte: AMM-CCSP

Ao final do filme, Maria entra em quadro da cintura para cima: ela abraça os copos e se deita entre eles, empurrando-os com os braços. Nesse momento, ela olha para a câmera e sorri, fechando o círculo do jogo de sedução entre ela e a figura composta pela câmera e pelo cinegrafista-companheiro. Feita por Duschenes, a iluminação é um ponto de luz que foi aparentemente colocado no chão, na altura de Maria.

Figuras 257 a 260 – *Hands* [1949]

Fonte: AMM-CCSP

Deren também ergue os braços em vários planos, mas seu gesto deriva de uma vertigem, enquanto o de Maria é uma entrega ao olhar da câmera. Lembramos que, normalmente, quando espetáculos de dança (óperas também) terminam com o personagem no chão, é porque ele morreu ou está agonizante. Neste sentido Deren é menos arrojada que Maria, pois como ocorre nas tragédias clássicas, ela chega ao final do filme morta e ensanguentada. Ocorre o inverso com Maria: pouco importa se ela está ao rés do chão porque suas pernas têm dificuldade em sustentá-la. Ao final do filme, ela renasceu e seu semblante nos diz que todo e qualquer território pode ser conquistado por ela, de maneiras inesperadas, pois ela tem o poder de criá-las. Maria toma assim conta do espaço cênico e também fílmico com esse final incomum e triunfante.

Há no filme com Maria, uma analogia importante, entre mãos e flores. Mais que uma mimese, Maria elabora uma coreografia protagonizada por suas mãos que contracenam com as flores de um vaso. Os planos são fechados, na sua maior parte fechadíssimos, fazendo com que as pétalas adquiram a proporção de uma floresta tropical. As mãos fazem sua entrada em cena não como mãos, mas plantas. Há algo ao mesmo tempo belo e sinistro nessa apresentação causado pela aparição insólita dessa planta de carne e osso, mas também na descontextualização das flores no ambiente fechado e na luz artificial e contrastada que incide sobre elas.

A mesma analogia será retomada no filme *Danças Maria 11.48 - Campos - 5.49*, desta vez com tomadas externas, provavelmente filmadas nas imediações do hotel Toriba, onde a família Duschenes costumava passar temporadas. O filme abre com uma pequena panorâmica vertical de uma lousa onde está escrito “Campos do Jordão – uma interpretação pela dança e fotografia de Maria e Herbert – Maio 1949”. A interpretação de Campos do Jordão é na realidade a interpretação da natureza, especialmente das árvores, e vemos uma montagem de planos fechados, médios e abertos de araucárias. Se agora estamos em um ambiente natural, é Maria que, na sua maneira de interagir com as árvores, é representada como um ser diáfano, quase sobrenatural que em muitos momentos evoca a dríade de *The Soul of the Cypress* (1921), de Dudley Murphy. A luz do sol crepuscular incide lateralmente e podemos supor que Duschenes tenha tentado reproduzir esse efeito na iluminação que fez para *Hands*.

Figura 261 – *The Soul of the Cypress* (1921)

Fonte: Youtube¹²⁸

¹²⁸ The Soul of the Cypress (1921) - Dudley Murphy. In: YOUTUBE.

Figuras 262 e 263 – Danças Maria 11.48 - Campos - 5.49 (1949)

Fonte: AMM-CCSP

O papel das mãos nesses filmes é tão determinante que resolvi me debruçar sobre a representação dessa parte do corpo no cinema, mais precisamente sobre os casos em que as mãos deixavam de ser um acessório com a única função de escorar ou acentuar a expressão facial e verbal. Além disso, no cinema, é possível fazer partes do corpo – como as mãos – preencherem totalmente o espaço de representação. No teatro, pode-se lançar mão de técnicas como as do Teatro Negro de Praga, fazendo recortes de luz e máscaras que permitem que apenas as mãos sejam vistas. Porém, as proporções reais permanecem e, não importa que recursos técnicos utilizemos, as mãos ocuparão apenas um determinado ponto do espaço

cênico, bastante reduzido. Em pintura e fotografia, mesmo preenchendo o quadro, perde-se uma das qualidades essenciais das mãos, o movimento. Pensando nessas particularidades, a fim de tentar entender melhor a presença das mãos no cinema, fiz um apanhado de alguns filmes que enfocam essa parte do corpo, sempre procurando relacioná-los aos filmes de Duschenes. Eles dão uma ideia da importância dessa produção.

Lembrei-me da primeira vez em que vi uma mão assumir o protagonismo de uma cena no cinema, a mão de Marlon Brando em *Apocalypse now* (1979), de Francis Ford Coppola. Reza a lenda que, ao chegar ao set, Brando deixou o diretor perplexo com seu sobrepeso. A fim de contornar o problema, Coppola teria então combinado com o diretor de fotografia Vittorio Storaro, filmar Brando na penumbra. Dessa decisão, nasceu uma cena desconcertante pela sua beleza e estranheza: a tensão do diálogo de dois minutos e meio entre o coronel Kurz (Brando) e o capitão Willard (Martin Sheen) – um momento crucial do filme –, é dada pela mão de Brando que acaricia sua cabeça raspada. Neste caso também a luz é lateral, criando um claro-escuro caravaggiesco. Decerto o olhar de Brando ao final da cena é aterrorizante, porém, não é o texto que é dito, nem o rosto, tampouco os olhos (que o ator só levanta nos últimos 30 segundos), mas a mão a dar a medida da insanidade e da periculosidade do personagem, com seu vai e vem lânguido, hipnótico que lembra uma cobra, uma Hidra de Lerna se preparando para dar o bote. Portanto, assim como acontece em *Hands*, por conta de uma contingência física, na filmagem, a mão assume o protagonismo da cena.

Figura 264 – Marlon Brando em *Apocalypse now* (1979)

Fonte: DVD acervo Paola Prestes Penney

Também foram encontradas mãos menos perigosas, aliás, diametralmente opostas à mão amotinada do Coronel Kurz. No curta-metragem *Hands* (1934-1937), de Willard Van Dyke e Ralph Steiner, há as obedientes, diligentes, didáticas e pragmáticas que valorizam o

trabalho e a produtividade em prol do governo e da nação norte-americana que se reerguia depois da Grande Depressão de 1929. Alguns anos mais tarde, com a Segunda Guerra Mundial em curso, as mãos se tornariam patrióticas em outro curta-metragem *Hands* (1944), produzido pelo Army Pictorial Services do Departamento de Guerra norte-americano. No filme, as mãos que se unem para fortalecer a indústria e curar soldados feridos também cerram punhos com ganas quase incontroláveis de socar o inimigo alemão e japonês. O filme termina com a ordem (verbal e letreiro) “*Let’s finish the job!*” (“Vamos terminar o trabalho!”) sobre a imagem de um punho ameaçador avançando em direção à câmera.

Mas por que filmar mãos? Ao refletir sobre o desenho, no lugar da usual associação que subordina a mão ao olho, Derrida ponderou a oposição entre os dois, entre o olhar e o tato (DERRIDA¹²⁹ (1990) apud ESCOUBAS, 2007). No documentário *Derrida* (2002), de Kirby Dick e Amy Ziering Kofman, o filósofo afirma que as mãos são:

[...] as partes que vemos com menos facilidade. [...] É muito difícil ter uma imagem de nosso próprio olhar e ter uma verdadeira imagem das nossas próprias mãos na sua mobilidade, seus movimentos, seus gestos. É o Outro que sabe. Essa gesticulação das mãos, esse gesto das mãos, o Outro o vê melhor, identifica-o melhor que eu (DERRIDA, 2002, tradução nossa).

Essa colocação sugere que existe uma vocação intrínseca para a comunicação com o Outro nas mãos e nos movimentos que elas são capazes de fazer. Se nossos gestos são vistos melhor, com mais clareza e, portanto, melhor compreendidos e interpretados pelo Outro que por nós mesmos, o sentido de sua existência se deve a esse Outro. No filme *A expressão das mãos* (1997) – outra obra sobre mãos – Harun Farocki diz em determinado momento, “O que a mão humana significa é revelado no seu fracasso¹³⁰” (FAROCKI, 1997, tradução nossa). Isto não é a mesma coisa que dizer “O significado da mão humana é revelado no seu fracasso”, o que tira da mão sua subjetividade, ou o que poderíamos chamar – não sem certa licença poética –, de “vontade” de expressar algo por si só.

Portanto, a mão a qual Farocki se refere tem autonomia para significar aquilo que quer sem dar continência à mente, à palavra ou ao olho. Mas, ao significar, fracassa, isto porque, se retomarmos Derrida, ela não tem como saber o alcance daquilo que expressa, não possui o recuo necessário, nem a perspectiva externa para avaliar a eficácia de seus gestos. Só o Outro

¹²⁹ DERRIDA, J. *Mémoires d’aveugle* – L’autoportrait et autres ruines. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1990.

¹³⁰ Texto original em alemão: “*Was die menliche Hand bedeutet, das wird hier in Versagen dargestellt.*”

poderá saber, e lidar mais plenamente com o resultado dessa comunicação gestual. Isto torna a mão um personagem prodigioso para o cinema que por princípio alia o olhar do Outro – no caso, o espectador – ao movimento e ao gesto. A mão de Brando, que não pode ser vista por ele, inclusive porque ele está com a cabeça abaixada, mas que comunica algo de forma poderosa e inequívoca a quem a vê, ilustra bem essa dinâmica.

No cinema em que as mãos são protagonistas, a coreografia tende a assumir o lugar do roteiro literário, estruturando os filmes em torno da dança. Temos um exemplo quase didático disto no curta-metragem experimental *Hände – das Leben und die Liebe eines zärtlichens Geschlechts* (*Hands: The Life and Love of a Gentle Sex*, 1928), de Miklós Bándy e Stella F. Simon, no qual a relação de um casal se desenrola por meio de imagens das mãos de ambos. Uma coreografia minuciosa narra desde o primeiro encontro, passando pela aproximação e sedução até a interação com outros personagens-mãos. Em suas errâncias amorosas, a personagem feminina vai parar debaixo d'água (Fig. 265). Esse balé que combina os movimentos da mão com os da água evoca uma produção feita 50 anos depois, de autoria de outra dupla que, tal Deren e Hammid, e Herbert e Maria, formava um casal: *Céu sobre água* (1978), o curta-metragem em que José Agrippino de Paula filmou Maria Esther Stockler em Arembepe, na Bahia. Porém, nesta obra as evoluções são improvisações, assim como no caso dos filmes de Herbert e Maria e, mais que contar uma pequena história, a intenção é invocar uma experiência sensorial e artística, provocada pelo contato com a natureza.

Figura 265 – *Hände - Das Leben und die Liebe eines zärtlichens Geschlechts* (1928)

Fonte: YouTube

Figura 266 – Maria Esther Stockler em *Céu sobre água* (1978)

Fonte: YouTube / SescTV

Por ser uma obra que também foi concebida em função de limitações físicas, citamos também *Hand Movie* (1966), da bailarina e coreógrafa Yvonne Rainer. Acamada em um hospital e incapacitada de fazer uso de seu corpo inteiro, ela pediu a um amigo para filmar os movimentos de suas mãos. Os dois planos de três minutos cada, montados sequencialmente, em que Rainer movimenta suas mãos constituem, na sua simplicidade, um veemente libelo contra o confinamento do corpo, uma revolta liderada pelas mãos da bailarina.

Contudo, mesmo se já bastante comentado, escolhemos arrematar esta sucinta pesquisa sobre filmes com mãos protagonistas com um dos mais eloquentes exemplos da cinematografia brasileira, *Santiago* (2007), de João Moreira Salles. Em vários momentos, pregado à cadeira onde o mandaram sentar e alheio ao vai e vem da equipe de produção, o antigo mordomo da família do diretor ergue os braços e movimenta as mãos como se dançasse flamenco, ou interpretasse para si mesmo alguma cena de ópera que não lhe sai da cabeça. O personagem só se liberta da direção que circunscreve sua atuação quando Salles o filma como quem rouba imagens, de um ponto de vista meio oblíquo, por entre cortinas, enquanto Santiago dança e toca castanholas ao som de um concerto de Bach extradiegético.

No entanto, o grande momento de Santiago se dá quando suas mãos são filmadas fazendo improvisações em planos fechadíssimos (os únicos que Salles faz dele) com uma iluminação de Walter Carvalho tão contrastada quanto a de Storaro sobre Brando: “Santiago

pediu que filmássemos a dança de suas mãos. Ela a executava todos os dias. Era o seu exercício. Foi assim que ele a interpretou, em dois longos planos.”¹³¹

Figuras 267 a 269 – A dança das mãos em *Santiago* (2007)

Fonte: DVD acervo Paola Prestes Penney

¹³¹ O texto é de autoria de João Moreira Salles e é narrado no filme por seu irmão Fernando Moreira Salles.

Praticamente gêmeas das de Maria, as mãos de Santiago nos conduzem de volta aos filmes de Duschenes, concluindo assim nosso périplo. Não somente parecidas nos movimentos físicos, o que de fato as aproxima é seu poder de expressão. Se Maria se viu confinada dentro de limites físicos, Santiago também conheceu a restrição, mas de ordem social. Vivendo em um modesto apartamento do Rio de Janeiro e, apesar de aposentado ainda obedecendo às ordens que lhe são dadas, Santiago consegue suprimir hierarquias e barreiras sociais ao realizar a sua dança das mãos: quando dançam, concentra-se nessas mãos que tanto serviram toda a liberdade que ele possui. É graças a elas que Santiago deixa de ser mordomo e, nesse tempo suspenso, abstraídas de qualquer obrigação de obedecer, suas mãos parecem pairar sobre um mundo nem sempre justo. Ao solicitar que elas sejam filmadas, Santiago sabe que o registro potencializará o pouco de expressão pessoal que lhe coube na vida. A última tentativa de imposição de algo por parte de Salles talvez seja a câmera fixa. Ela não acompanha as evoluções das mãos de Santiago, mas a beleza dos gestos se impõe e é inclusive realçada pelos instantes em que desvanecem do quadro para tornar a aparecer alguns fotogramas depois.

Mas, se as mãos de Santiago lembram pássaros e borboletas e, comoventes, entrelaçam-se em um esboço de oração ou adoração diante de algo invisível, as de Maria são plantas, ora delicadas, ora carnívoras, mas também zoomórficas, ora insetos, ora feras tropicais: são mãos jovens, impregnadas de uma carga sensual e sexual ausente nas mãos de Santiago, que mais parecem cumprir uma liturgia religiosa. Assim, se a trilha musical da dança das mãos do mordomo é um trecho de Bach que insufla uma aura cristã barroca à performance, é possível conjecturar que a de Maria talvez fosse inspirada em algum ritual pagão, como *A sagração da primavera*, de Stravinsky. Seguem planos da dança das mãos de Maria:

Figuras 270 a 273 – *Hands* [1949]

Fonte: AMM-CCSP

Em *Danças Maria 11.48 - Campos - 5.4* – agora em um ambiente externo –, Maria amplia seu universo de referências ao fazer um espelhamento entre suas mãos e seu corpo inteiro com a natureza. Livre do cenário artificial do apartamento, ela faz uma interpretação que pretende ir além da cópia ou da mimese. A impressão que temos é que a bailarina quer *ser* aquilo que interpreta e o resultado que vemos no filme é um excelente exemplo daquilo que Deren chama de “o mundo como palco” (DEREN, 2005). Na montagem do filme, Duschenes intercala planos de Maria com planos daquilo que ela interpreta, as araucárias características da região. Planos abertos, médios e fechados dão conta da interpretação das árvores como um todo e também de suas partes, como galhos, tronco e folhagens. Em determinado momento, a sombra da silhueta de Maria projetada sobre uma rocha interpreta uma árvore que parece ter sido recortada sobre o céu. As duas sequências remetem ao teatro de sombras tailandês que Duschenes filmaria anos mais tarde, durante uma de suas viagens ao Oriente.

Na filmagem, não foram utilizados recursos além de esmerados enquadramentos e discretas panorâmicas. Neste aspecto, a obra se distancia de *Um estudo em coreografia para a câmera*, em que Deren lançou mão de uma decupagem complexa que visava criar a ilusão de ubiquidade de Beatty em um mesmo plano-sequência e, na filmagem no Metropolitan Museum of Art, utilizou uma lente grande angular que dava a impressão que o bailarino se deslocava por um espaço amplo em pouquíssimo tempo. Nas figuras que seguem, fizemos duas colunas de fotogramas de *Danças Maria 11.48 - Campos - 5.49* a fim de termos uma ideia tanto da interpretação de Maria (à esquerda) como da montagem de Duschenes.

Figuras 274 a 281 – *Danças Maria 11.48 - Campos - 5.49* (1949)

Fonte: AMM-CCSP

E assim chegamos ao final do comentário sobre os filmes de dança, último conjunto de obras da coleção a serem analisadas nesta pesquisa. Em algumas destas películas estão reunidas algumas das qualidades mais admiráveis de Duschenes como cineasta amador e também a sua mais flagrante revelação como artista, título que ele jamais reclamou para si mesmo, mas cujo mérito é comprovado nos filmes que estudamos. Certamente não é um acaso ele ter alcançado o mais alto grau de liberdade poética nas poucas obras que realizou com Maria. Em sua autobiografia, Ingmar Bergman reflete sobre o a morte que o separará da mulher. Lamenta não poder se transformar em uma árvore para, de alguma forma, perpetuar a convivência:

Minha mulher e eu vivemos perto um do outro. Um pensa e o outro responde, ou o inverso. Não tenho como descrever nossa afinidade. Um problema é insolúvel. Um dia abater-se-á o golpe que irá nos separar. Nenhum deus benévolo irá nos transformar em uma árvore para proteger a casa com sua sombra. Possuo o talento de conseguir imaginar quase todas as situações da vida. Acendo minha intuição, e minha imaginação e as emoções apropriadas jorram, colorindo e aprofundando. No entanto, faltam-me os meios para imaginar o momento da separação. Como não sou capaz e tampouco quero imaginar outra vida, alguma vida amena além da fronteira, a perspectiva é aterradora. De alguém me transformarei em ninguém. Esse ninguém sequer terá a memória de uma afinidade (BERGMAN, 1988, p. 265, tradução nossa).

De fato, não nos é dado nos transformar em árvores quando morremos. Podemos permanecer algum tempo mais entre os vivos por meio das imagens que deixamos para trás. Porém, de certa maneira, Maria se transformou em árvore, algo que só foi possível com a colaboração de Herbert. Provavelmente, nenhum dos dois imaginava a magnitude daquilo que faziam nesse fim de tarde de 1949 em Campos do Jordão. Sete décadas mais tarde, graças à película onde sua imagem está impressa até hoje, Maria ainda é a árvore protetora de Herbert. Quanto à memória da afinidade do casal, ela sobrevive nos filmes que realizaram juntos. Eles são talvez o mais perene e inesquecível espetáculo que o casal nos legou, a evidência irrefutável de seu talento, generosidade, afeto e do compromisso com a missão pedagógica de ambos. Por esse motivo, concluímos com uma última imagem de Maria, o plano final de sua interpretação da natureza.

Figura 282 – *Danças Maria 11.48 - Campos - 5.49 (1949)*

Fonte: AMM-CCSP

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao reler a tese, surpreendeu-me o número de vezes que digo que os filmes da coleção Duschenes não são isto ou aquilo: não são exatamente filmes etnográficos nem travelogues, não são propriamente filmes didáticos, não são somente filmes de família, tampouco são científicos. Não são as sinfonias urbanas como as da primeira metade do século XX, não são institucionais nem se querem poéticos, assim como Duschenes nunca fez questão de ser chamado de documentarista ou de cineasta experimental. Sequer referiu-se a si mesmo como cineasta amador, o que me leva a cogitar se fui capaz de afirmá-lo como tal. Se não fui, abraço com tranquilidade a melhor definição que ouvi a respeito dele em uma frase – quase um verso – ofertada por seu filho Ronaldo: um artista da imagem, um artista da conversa e da palestra, um artista do contato.

Diante dessa constatação, perguntei-me se, depois de anos de pesquisa, logrei definir os filmes além dos três grandes e porosos eixos temáticos que estabeleci desde o princípio. Espero que não. Isto porque, a mais importante conclusão a que cheguei foi que qualquer tipo de demarcação rigorosa demais poderia ferir a própria natureza da coleção. Assim, as questões territoriais que foram colocadas no início da tese ressurgem no final: graças aos filmes de Duschenes, podemos ter a certeza que quando pensamos em territórios, deve prevalecer a abertura e até a eliminação de fronteiras, o livre trânsito de ideias e linguagens, a troca e o compartilhamento de riquezas culturais.

A pesquisa me fez descobrir algo muito mais importante que um mapa ou uma planilha bem recheada com informações. Não sem satisfação, percebi que aquilo que eu tinha vivenciado nas aulas de Duschenes ainda podia ser vislumbrado, mesmo se com as pontas dos dedos, ou melhor, dos olhos. Afinal, o professor não está mais entre nós e os filmes nunca mais serão comentados por ele. Mas, com o tempo, entendi outra coisa: não cabia mais ao professor comentar os filmes. Ao começar a fotografar na juventude, depois passar para o cinema amador e criar o fabuloso museu de imagens em movimento que visitamos nesta tese, dei-me conta que estava diante de algo maior que a coleção em si. Tratava-se de um projeto que tinha abarcado uma vida inteira e, como todo projeto genuinamente dadivoso, ele se perpetuava depois da morte de seu criador.

Porém, ele não se perpetua sozinho. O material do arquivo Maria e Herbert Duschenes (que vai muito além dos filmes) solicita o olhar e a reflexão de alguém que o anime. Não é tão importante essa pessoa ser um educador, um historiador da arte ou um grande intelectual

como ser sensível e dispor-se a cultivar ao menos uma fração da generosidade do casal. O acervo é maleável, mutante, plural e se presta a diferentes leituras e abordagens. Por vezes, fez-me pensar em um território de dimensões continentais como a Groenlândia, meio esquecido, meio lendário, mas com recursos naturais impressionantes. Há vários gêiseres a serem descobertos e explorados no acervo.

Então, já que comecei falando daquilo que os filmes não são, aproveito para elencar algumas coisas que, por falta de tempo ou simplesmente por não ser o foco da minha pesquisa, não desenvolvi, mas acredito que deveriam ser estudadas futuramente. Em primeiro lugar, as cartas que Duschenes escreveu para familiares e amigos. A quantidade é grande. Ele era prolixo e escrevia cartas de seis ou mais páginas, à máquina, espaço simples, a maior parte em alemão, outras tantas em inglês, com papel carbono. Ele guardava uma cópia de todas as cartas que escrevia e enviava, o que indica que ele tinha noção de que não eram apenas cartas, mas documentos epistolares que um dia contribuiriam para sedimentar o caráter memorialista de seu legado. Li algumas dessas missivas e cheguei a citar uma ou outra. Apenas a carta a Johan Kroeger foi traduzida na íntegra, por oferecer a reflexão que Duschenes faz sobre o mundo do pós-guerra, sobre sua terra natal e também por conta da relevância do amigo em sua vida. O que nos leva a outra lacuna: mencionei a família imediata – Maria, Ronaldo e mais superficialmente a filha Silvia –, mas não aprofundei as relações de Duschenes com os demais parentes e, no entanto, essas pessoas eram muito importantes para ele, a começar por sua mãe, Grete. Também senti através das cartas que li uma relação de especial proximidade e afeto com seu irmão Rolf, extensivo a sua mulher, Ermon Fay. Essas filigranas familiares um dia provavelmente ajudarão a compreender melhor o espírito catalisador de Duschenes.

Complementando as cartas, os filmes da família no Canadá podem render uma pesquisa em si, articulada aos filmes rodados na Alemanha e em Praga, quando ele retorna a esses países depois da guerra e refaz alguns percursos de sua juventude. A dimensão histórica dos deslocamentos da família por causa da guerra é inegável e coloca esses filmes em um patamar muito próximo aos de Forgács. Os filmes de viagem representam um arcabouço quase ilimitado de possibilidades e, considerando que o corpus analítico que montei compreende apenas 22 filmes, ou seja, cerca de 10% da coleção, não é preciso dizer que pesquisas privilegiando outros filmes, com outros recortes além daqueles que escolhi serão de grande valia. No caso específico dos filmes de dança, eles oferecem a oportunidade de estudar o método Laban em si e também como foi filmado por Duschenes, aprofundando a relação entre dança e cinema (acredito que os filmes sobre a visita de Lisa Ullmann ao Brasil a convite de Maria merecem especial atenção).

Os filmes que o professor fez de exposições e museus constituem um conjunto de registros de envergadura global de inúmeras edições de eventos como a Bienal de São Paulo, a Bienal de Veneza, a Documenta de Kassel, além de exposições nos mais importantes museus e centros culturais do mundo. A tabulação desses filmes proporcionará um panorama da arte da segunda metade do século XX bastante completo, agregando a possibilidade de estudos expográficos, de percursos museográficos e dos modos de interação do público com as obras.

Mas, talvez o que mais senti não ter tempo de desenvolver foi uma pesquisa de áudio. Há 143 discos, sem falar de dezenas, talvez uma boa centena de fitas no Centro Cultural São Paulo aguardando organização e catalogação. Em alguns casos, é difícil dizer quais trilhas serviam para as aulas de Maria, quais para as de Duschenes. Segundo Ronaldo, muitas delas eram utilizadas nas duas circunstâncias. Será preciso cotejar as fitas com os discos e, com a ajuda de ex-alunos, tentar mapear o uso desse áudio. Ele servirá no caso de uma articulação com os filmes e também com as aulas de dança. Os ex-alunos de Duschenes com quem conversei sobre o assunto não tinham lembranças muito precisas e, sendo as únicas indicações mais pontuais aquelas do já citado programa de aulas para a FAAP, um cruzamento de dados colhidos junto a ex-alunos de Maria será necessário.

Voltando à conclusão, é esperado que ela seja um tipo de balanço que implica na constatação de alguma iluminação ou transformação por parte do pesquisador ou, se nos pautarmos pelo menor denominador comum, em uma síntese daquilo que foi feito e dito. Há, porém, outra dimensão que, acredito, suplanta todas as outras: em algum momento, uma pesquisa precisa estabelecer um canal de comunicação com o mundo dentro do qual ela foi desenvolvida. Ou seja, ela precisa relacionar seu objeto com esse mundo, tornando-o relevante. Quando o pesquisador chega a este ponto, é sinal de que está pronto para concluir sua pesquisa, o que não significa que o objeto tenha sido exaurido. A partir desse momento, o pesquisador pode ter a expectativa que aquilo que estudou poderá ser acessado por outras pessoas e, conseqüentemente, passará a ser indefinidamente atualizado e enriquecido com novos estudos. Quanto melhor uma pesquisa, mais ela engendrará novas pesquisas, em uma dinâmica quase antropofágica.

No presente caso, fico feliz de saber que doravante, quem quiser conhecer melhor Duschenes e seus filmes, terá a alternativa de recorrer a minha tese. Por outro lado, não chego ao final da jornada sentindo que a missão foi completamente cumprida. Como foi mencionado, os filmes precisam passar por um novo processo de digitalização, e dessa vez – que não sabemos quando ocorrerá – à altura do acervo. Enquanto as películas esperam por

essa nova manipulação, elas continuam a se deteriorar silenciosa e paulatinamente. Ao inserir reproduções de fotogramas dos filmes no corpo da tese, muitas vezes receei que essas imagens já não existissem mais. Pode haver um tanto de exagero nesse temor, mas a possibilidade existe. Desse modo, uma das formas que esta tese recoloca a coleção em comunicação com o mundo depois da morte de Duschenes é chamando a atenção para sua dimensão memorialista, sua importância histórica, seu potencial pedagógico e sua qualidade cinematográfica. Ou seja, alerta para a incomensurável perda que representaria a não preservação adequada dos filmes, processo que inclui a digitalização por profissionais qualificados.

Brakhage teve o privilégio de ver seus filmes encaminhados por ele mesmo aos destinos que julgava apropriados. Ele alude ao espaço criado em sua prateleira depois de vender seu acervo como a possibilidade de se renovar criativamente. No entanto, o que mais chama a atenção é sua vontade de que os filmes sejam “vivenciados” e revisitados, ou reaccessados (*returned-to again and again*).

Eu agora trabalho tanto em 8 quanto 16mm, fazendo essencialmente filmes silenciosos (e estou até fazendo um filme em 35mm em casa); Sou primordialmente guiado em todas as instâncias criativas pelo espírito da casa em que moro, pela minha própria sala de estar. Comprei alguns filmes de 8 e 16mm que ficam ao lado dos livros e discos na estante da minha biblioteca, já que vendi muitos dos meus filmes em 8mm para particulares e bibliotecas públicas – evitando assim as limitações das projeções em salas de cinema inteiramente... e criando a circunstância em que os filmes podem ser vivenciados e estudados em profundidade – reaccessados inúmeras vezes como acontece com a poesia e gravações musicais (BRAKHAGE, p. 5, 2014, tradução nossa).

E não era este o desejo de Duschenes também? Pois com certeza nunca foi seu objetivo, nem o de Brakhage (assim como não foi o de Mekas ou de Deren) entrar para o circuito comercial de exibição e muito menos serem cineastas profissionais. Esta perspectiva foi reconhecida e valorizada nesta tese: assim como o documentário deixou de ser considerado como uma prática intermediária, uma etapa de aprendizado para o cineasta de ficção, afirmamos que o cinema amador também pode ser um fim em si, não por falta de alternativa melhor ou capacidade do cineasta amador, mas por opção. Esse modo de produção liberta o cineasta de um contrato que o cerceia criativamente e obriga seus filmes a percorrerem sempre o mesmo caminho pré-definido até chegar ao espectador. Se hoje em dia falar de espectador está se tornando um anacronismo diante do surgimento do *viewer*, isto só reforça a tendência já em curso da produção amadora estar muito mais pronta que a

profissional a se adaptar aos novos tempos e às novas formas de ver e fazer ver. Procuramos demonstrar essas possibilidades ao apontar os diferentes tipos de filme que Duschenes fez e suas linguagens, e também para a variedade de apresentações, tanto no que diz respeito ao conteúdo das palestras e dos filmes, como dos lugares onde eles eram projetados. Assim como acontece hoje com conteúdos audiovisuais digitais, no caso de Duschenes, não eram os espectadores que iam ao encontro aos filmes, mas os filmes que iam ao encontro dos espectadores, sem nenhuma discriminação ou preconceito.

Para demonstrar a intermedialidade das obras que começa a se configurar, cito mais uma vez *Hands*, filme comentado nesta tese e um dos preferidos de Duschenes. Originalmente compartilhado com amigos na casa da Rua Valença nos anos 1950, comoveu-me ver o filme projetado na grande tela do cinema do Museum of the Moving Image de Nova Iorque, quando lá estive em abril de 2018 apresentando minha pesquisa no 11th Orphan Film Symposium organizado pela Universidade de Nova Iorque¹³². A sensação se repetiu alguns meses depois, quando o filme foi projetado na tela do cinema da Cinemateca Brasileira no evento organizado por Lila Foster e a ABPA, por ocasião do Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual, celebrado em 27 de outubro¹³³. Pensei que um novo caminho se abria para a coleção neste século XXI que Duschenes mal teve tempo de conhecer: da sala de casa e das salas de aula, os filmes estariam agora destinados a tornar-se algo diferente do que tinham sido até hoje, passando em museus e exposições, projetados em telas grandes. O efeito é prodigioso.

Todavia, acredito que os filmes nunca poderão deixar inteiramente de lado a sua vocação pedagógica, o que não quer dizer, evidentemente, que ela só possa se manifestar e ser explorada em salas de aula. Não sendo possível reproduzir com exatidão as circunstâncias das aulas que o professor dava, devemos pensar em outros aproveitamentos para os filmes, em projeções e debates em museus e espaços expositivos, mas também em encontros nos mais diversos lugares. Como foi colocado, Duschenes nunca se limitou às aulas da FAAP. Era um professor itinerante que levava seus cursos e seus filmes onde fosse convidado a falar. Essa vocação para a itinerância pode ser mantida e ampliada, na medida em que a os filmes convertidos em arquivos digitais podem ser facilmente transportados para centros culturais,

¹³² A apresentação do trabalho *Fifty Years of Partnership: Dance Films from the Herbert and Maria Duchesnes Collection* com a projeção do filme *Hands* ocorreram em 12 abr. 2018. Cf. CZACH, L. Love: The Eleventh Annual Orphan Film Symposium. In: **Film Quarterly**, v. 72, n. 1, 2018, pp. 80-85. Disponível em: <<http://www.ucpress.edu/journals.php?p=reprints>>. Acesso em: 13 set. 2018.

¹³³ ABPA. ABPA promove sessão especial para o dia mundial do patrimônio audiovisual. Disponível em: <http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/noticias/57-abpa-promove-sess%C3%A3o-especial-para-o-dia-mundial-do-patrim%C3%B4nio-audiovisual.html>. Acesso em: 9 dez. 2018.

bibliotecas públicas nos quatro cantos da cidade, além de lugares inusitados. É bastante provável que Duschenes desse preferência a estes últimos.

A importância desse gesto é a preservação não só dos filmes, mas daquilo que Duschenes praticou ao longo de sua vida no Brasil e que Mekas chama de o “espírito humano” (MEKAS, 1972). Ao final de *Reminiscências de uma viagem à Lituânia*, depois de voltar ao país de origem e fazer um balanço do que significou seu exílio e, não menos importante, os quase 30 anos que passou sem ver a mãe e parentes, ele encontra o amigo Peter Kubelka em Viena. Mekas parece finalmente fazer as pazes com sua própria história e a História que o obrigou a abandonar seu lar, provocando o que foi talvez a maior fratura de sua vida. Ele explica esse sentimento da seguinte maneira:

Aos poucos começo, enquanto ando por Viena com Peter, enquanto andamos, enquanto vamos a galerias, monastérios e jantares, a adegas e vinhedos, começo a crer mais uma vez na indestrutibilidade do espírito humano, em certas qualidades, certos padrões que foram estabelecidos pelo homem há milhares de anos, e que estarão aqui quando nós não mais estivermos (MEKAS, 1972).

A crença em algo atávico, maior e mais durável e, portanto, mais importante que a própria existência é o que podemos chamar de “existência humana” ou, poderíamos acrescentar, de *verdadeira* existência humana. A poucos de nós será dada a faculdade de conseguir pensar nessa dimensão que ultrapassa as nossas mazelas diárias, nossa miopia crônica, cultivada de forma insidiosa, quase a despeito de nós, por meio da mediocridade que é esperada de nós e que nós mesmos, com o passar do tempo, mansamente tratamos de perpetuar. Podemos pensar que a visão panorâmica do mundo e da história da arte que caracterizava o método de Duschenes – e que, com sua perspectiva icariana tanto incomodava Walter Zanini – era justamente a tentativa de fazer os jovens que tinha diante dele enxergarem os padrões milenares a que se refere Mekas. E, o mais importante, fazê-los perceber que esses padrões ultrapassavam a dimensão individual. Esta noção releva do campo da ética e é provavelmente um dos ensinamentos mais essenciais que um professor pode passar a seus alunos.

Portanto, seguindo o olhar panorâmico que Duschenes sempre privilegiou, procurei, dentro do possível, fazer o mesmo nesta tese. Permiti-me desenhar um percurso que lembra uma viagem de exploração. Preferi a descoberta, a vertigem, a falta de garantias e um resultado com perguntas muitas vezes sem respostas a um destino previsível, confortável, parecido demais com aquilo que eu já conhecia. Em outras palavras, permite-me sonhar,

deixando-me levar mais uma vez pelos filmes que tive a imensa sorte de poder assistir integralmente. Afinal, não seria um tipo de sacrilégio estar diante de um acervo como o de Duschenes e não sonhar? Não imaginar que somos nós a viajar pelo mundo por meio dessa janela privilegiada que nos é ofertada de forma tão cândida? Um excesso de objetividade e cientificismo não seria uma traição à própria natureza dos filmes?

Alguns dirão que a pesquisa acabou ficando com um jeito de ensaio, ou de coletânea de ensaios. Não poderia ser de outra maneira, na medida em que o ensaio é uma construção de pensamento que acontece “ao vivo”, menos premeditada – o que não quer dizer que prescindida da pesquisa, muito pelo contrário. A palavra “ensaio” ou *essai*, em francês, significa tentativa, treinamento, prova, o que sugere a ideia de esboço, incompletude ou processo. Assim, por ser processo, ele acaba por se confundir com seu objeto, amalgama forma e conteúdo, é ao mesmo tempo subjetivo e objetivo. Filme ou tese, o ensaio é uma busca onde o processo é tão ou mais importante que seu fim. Portanto, se o objetivo inicial era apresentar os filmes de Duschenes a pessoas fora do seu círculo familiar e ex-alunos, e introduzir a coleção no universo da cinematografia brasileira, creio que o objetivo tenha sido atingido. Se havia a expectativa que o acervo fosse analisado como quem dissecava um inseto, ela certamente não foi atendida. Pelo contrário, chego ao final do trabalho com a certeza que a melhor forma de estudar um objeto, não importa qual, é pela via sensível e poética. Ou, diria que o pensamento científico só encontra a sua poética ao aliar-se à sensibilidade.

Assim, talvez um dos motores essenciais da condução deste trabalho tenha sido a compreensão não somente racional, mas afetiva do pesquisador com relação ao seu objeto. Pois, longe de ser um gesto isolado e indiferente, a análise é um processo que logra resultados melhores quando há aproximação entre essas duas entidades, pesquisador e objeto. Isto porque a análise se faz primordialmente entre o que o pesquisador sabe e aquilo que o objeto diz, que é o que o pesquisador ainda não sabe. O resultado dessa fusão é um novo saber e o discurso que o traduz é fruto de uma análise que, desde seu início, acompanhou e respeitou a poética de seu objeto. Eis o limite, o valor desse discurso, que uma vez estabelecido, como um palimpsesto – ou um filme que assistimos várias vezes e a cada vez nos faz ver algo novo –, esse discurso poderá, a cada nova pesquisa, ser reescrito, reinterpretado e recriado, indefinidamente.

REFERÊNCIAS

BALÁZS, B. L'immagine del paesaggio. In: _____. **Il film** – Evoluzione ed essenza di un'arte nuova. Turim: Giulio Einaudi editore, 1955.

BENJAMIN, W. **Images de pensée**. Paris: Christian Bourgeois éditeur, 1998.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2014a.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (Primeira versão). In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2014b.

BERGMAN, I. **The Magic Lantern**. Nova Iorque: Viking, 1988.

BRANDI, C. **Teoria da restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

COLLEYN, J.-P. (Org.). **Jean Rouch**: cinéma et anthropologie. Paris: Cahiers du Cinéma; INA, 2009.

DELEUZE, G. **L'Image-mouvement**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

_____; GUATTARI, F. Le processus. In: _____. **L'Anti-Œdipe** – Capitalisme et schizophrénie. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

DEREN, M. **Essential Deren** – Collected writings on film by Maya Deren. Nova Iorque: McPherson & Company, 2005.

DERRIDA, J. **Mal de arquivo** – Uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. **Quand les images prennent position** – L'œil de l'histoire, 1. Paris: Les Editions de Minuit, 2009.

_____. Parcelles d'humanité. In: _____. **Peuples exposés, peuples figurants** – L'œil de l'histoire, 4. Paris: Les Editions de Minuit, 2012.

DUSCHENES, H. **Memórias** (Datiloscrito). Curitiba: 2003.

FINLEY, M. I. **The World of Odysseus**. Nova Iorque: Penguin Books, 1986.

FLUSSER, V. **Bodenlos**: uma autobiografia filosófica. São Paulo: Anablume, 2007.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia** – Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

GAFFIOT, F. **Dictionnaire illustré latin-français**. Paris: Hachette, 1934.

GOMBRICH, E. H. **The Story of Art**. Londres: Phaidon, 2006.

HEIDER, K. Toward a Definition: The Nature of the Category “Ethnographic Film”. In: _____. **Ethnographic Film**. Austin: University of Texas Press, 2006.

HERZOG, W. ; CRONIN, P. (Ed.). **Herzog on Herzog**. Londres: Faber and Faber, 2002.

HIGGINS, S. **Still Moving**: The film and media collections of the Museum of Modern Art. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2006.

HOMERO. Chant XI. In: _____. **L’Odyssée**. Paris: Librairie Générale Française, 1972.

LANE, J. The convergence of autobiography and documentary. In: _____. **The Autobiographical Documentary in America**. Madison: The University Press of Wisconsin, 2002.

LARROSA, J. Um povo capaz de skholé: elogio das Missões Pedagógicas da IIª República Espanhola. In: _____ (Org.). **Elogio da escola**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.

_____. **Pedagogia profana** – Danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.

LÉVI-STRAUSS, C. **Tristes tropiques**. Paris: Plon, 2011.

LICIA, N. **Sérgio Cardoso** – Imagens de sua arte (Coleção Aplauso). São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

LINS, C.; MESQUITA, C. Documentário subjetivo e ensaio filmico. In: _____. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

MALRAUX, A. **Le Musée imaginaire**. Paris: Gallimard, 1965.

MARIE, M. **La Nouvelle Vague**: Une école artistique. Paris: Albin Michel, 2009.

MEKAS, J. **I Had Nowhere to Go**. Nova Iorque: Black Thistle Press, 1991.

MEKAS, J.; MOURÃO, P. (Org.). **Jonas Mekas** (catálogo). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária-USP, 2013.

MORIN, E. **Le Cinéma ou l’Homme imaginaire** – Essai d’anthropologie. Paris: Les Editions de Minuit, 2013.

NICHOLS, B. **Blurred Boundaries**: Questions of meaning in contemporary culture. Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

_____. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

NILSEN, S. **Projecting America** – 1958 film and cultural diplomacy at the Brussels World's Fair. Jefferson: McFarland, 2011.

ODIN, R. (Org.). **Le Film de famille** – Usage privé, usage public. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PAZ, O. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

PLATÃO; GUINSBURG, J. (Org.). Livro X (607a). In: **A República de Platão**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PLUVINAGE, G. **Expo 58** – Between Utopia and reality. Bruxelas: Racine, 2008.

RAMOS, F. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

RANCIÈRE, J. **Le Maître ignorant** – Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle. Paris : Fayard, 1987.

_____. L'image intolérable. In : _____. **Le Spectateur émancipé**. Paris: La Fabrique éditions, 2008.

_____. **Figuras da história**. São Paulo: Unesp, 2018.

ROBINSON, M. (Org.) **Altogether Elsewhere** – Writers on exile. Boston: Faber and Faber, 1994.

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

SCHNEIDER A.; PASQUALINO, C. Experimental film and anthropology. In: _____. **Experimental Film an Anthropology**. Londres: Bloomsbury, 2014.

TOUSIGNANT, N. (Org.). **Le Film de famille** – Actes de la rencontre autour des inédits tenue à Bruxelles en novembre 2000. Bruxelles: Publications de facultés Universitaires Saint-Louis, 2004.

VELDEN, A. van der. Life writing, marketing and the construction of cinema history: on the ghostwritten autobiography of Dutch film entrepreneur Abraham Tuschinski. In: BAGGERMAN, A; DEKKER, R.; MASCUCH, M. (Eds.). **Controlling Time and Shaping the Self** – Developments in Autobiographical Writing Since the Sixteenth Century. Boston: Brill, 2011. pp. 331-353.

VERTOV, D.; MICHELSON, A. (Org.). **Kino-Eye**: The writings of Dziga Vertov. Los Angeles: University of California Press, 1984.

VITELLA, F. **Il montaggio nella storia del cinema** – Tecniche, forme, funzioni. Veneza: Marsilio Editori, 2009.

WENDERS, W. **The Logic of Images** – Essays and conversations. Londres: Faber & Faber, 1992.

XAVIER, I. **Sétima arte: um culto moderno**: o idealismo estético e o cinema. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

ZIMMERMANN, P. **Reel Families** – A social history of amateur film. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Biblioteca Herbert Duschenes

BOESIGER, W. (Ed.) **Le Corbusier** – Last works. New York: Praeger Publishers, 1970.

BOND, F. **Better Color Movies** – Quick, simple answers to common problems of amateur movie makers. São Francisco: Camera Craft Publishing Company, 1948.

CAGE, J. Lecture on Nothing. In: _____. **Silence**. Cambridge: The MIT Press, 1971.

CARTER, H.; MACE, A. C. **Tut-ench-Amun** – Ein Ägyptisches Königsgrab. Leipzig: F. A. Brodhaus, 1924.

CHIARINI, L. **Il film nella battaglia delle idee**. Milão: Fratelli Bocca Editori, 1954.

CHODOWIECKI, D. **Die Reise von Berlin nach Danzig**. Leipzig: Iminsel Verlag, 1923.

CLARK, K. **Landscape into Art**. Middlesex: Penguin, 1966.

CLIFFORD, Derek. **Art and Understanding** – Towards a humanistic aesthetic. Greenwich: New York Graphic Society, 1968.

COSTA, L. **Lúcio Costa**: Sobre arquitetura (v.1). Porto Alegre: Centro de Estudos Universitários de Arquitetura (CEUA), 1962.

FUNDAÇÃO Armando Alvares Penteado. **FAAP** – Atividades 1968 (catálogo). São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1968.

FRÉMY, A. P. **Die vollständige Schmalfilm-Praxis**. Basileia: Verlag Kurt Meister, 1947.

GROPIUS, W. **Die neue Architektur und das Bauhaus** – Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption. Mainz: Florian Kupferberg, 1967.

HATJE, G.; HOFFMANN, H.; KASPAR, K. (Orgs.). **New German Architecture**. Nova Iorque: Frederick A. Praeger Publishers, 1956.

HELLMAN, H. **The City in the World of the Future**. Nova Iorque: M. Evans, 1970.

HOW to make a good movie. Rochester: Eastman Kodak Company, s.d.

HUDEMAN, H.; SCHULTZ-HUDEMAN, C.; NIEMEYER, G. **Grosse Hamburger Hafenrundfahrt**. Hamburgo: Hans Chritians Verlag, 1975.

HUXLEY, A. Art and religion. In: _____. **Themes and Variations**. Londres: Chatto and Windus, 1950.

KEPES, G. (Ed.). **Structure in Art and in Science** (série *Vision + Values*). Nova Iorque: George Braziller, 1965.

_____ (Ed.). **The Nature and Art of Motion** (série *Vision + Values*). Nova Iorque: George Braziller, 1965.

_____ (Ed.). **Module, Proportion, Symmetry, Rhythm** (série *Vision + Values*). Nova Iorque: George Braziller, 1966.

_____ (Ed.). **The Man-Made Object** (série *Vision + Values*). Nova Iorque: George Braziller, 1966.

_____ (Ed.). **Sign, Image, Symbol** (série *Vision + Values*). Nova Iorque: George Braziller, 1966.

_____. **Sprache des Sehens** (série *Vision + Values*). Mainz: Florian Kupferberg, 1970.

NELSON, G.; WRIGHT, H. **Tomorrow's House** – How to plan your post-war home now. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1945.

NEUTRA, R. **Buildings and Projects**. Zurique: Girsberger, 1951.

SPEER, A. **Spandauer Tagebücher**. Viena: Ullstein, 1978.

TEMPEL, E. **Nueva arquitectura finlandesa**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1968.

WÜRTHLE; GRATL, F.; FINSTERLIN, F. **Tirol** – Salzburg und Oberbayern. Leipzig: A. Schumann's Verlag, 1922.

ZEVI, B. **Towards an Organic Architecture**. Londres: Faber & Faber, 1949.

Revistas, jornais e artigos

BASTOS, D. Coreocinema: Maya Deren e o cinema experimental de dança. **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. Recife, jun. 2012. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2012/resumos/R32-1204-1.pdf>>. Acesso em: 21 set. 2018.

BOUVIER, D. La Mémoire et la mort dans l'épopée homérique. **Kernos**, n. 12, 1999, pp.57-71. Disponível em: <<http://kernos.revues.org/708>>. Acesso em: 21 out. 2018.

BRAKHAGE, S. In Defense of Amateur. **Hambre Espacio Cine Experimental**, 28 mai. 2014. Disponível em: <<https://hambrecine.com/2014/05/28/ameteurbrakhage/>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

BLANK, T. Do cinema ao arquivo: traçando o percurso migratório dos filmes de família. **Doc On-line**, n. 13, dez. 2012. pp. 5-20. Disponível em: <http://doc.ubi.pt/13/dossier_thais_blank.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2018.

_____. Políticas e estratégias de patrimonialização do cinema amador e familiar. **Laika**, Dossier Pensar o cinema amador, v. 2, n. 4, dezembro 2013.

CASTILLO, G. Making a Spectable of Restraint: The Deutschland Pavilion at the 1958 Brussels Exposition. **Journal of Contemporary History**, v. 47, n. 1, Special issue: Sites of Convergence - The USSR and Communist Eastern Europe at International Fairs Abroad and at Home, jan. 2012. pp. 97-119. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23249675?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 11 mai. 2018.

CARLINI, A. Martin Braunwieser na viagem da missão de pesquisas folclóricas (1938): Diário e cartas. **Revista de História**, FFLCH-USP, n. 138, segundo semestre 1998, pp. 107-116. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18846/20909>>. Acesso em: 19 ago. 2018.

DEVOS, R. The American Pavillion of Expo 58. **Twentieth Century Society**. Disponível em: <<https://c20society.org.uk/botm/the-american-pavilion-of-expo-58/>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. Image, matière : immanence. **Rue Descartes**, n. 38, abr. 2002, pp. 86-99. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2002-4-page-86.htm>>. Acesso em: 23 mar. 2018.

ESCOREL, E. Encontro amoroso – Eduardo Coutinho e seu método (II). **Piauí**, Questões cinematográficas, 16 mar. 2015. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/encontro-amoroso-eduardo-coutinho-e-seu-metodo-ii/>>. Acesso em: 9 nov. 2018.

ESCOUBAS, E. Derrida et la Vérité du dessin : Une autre révolution copernicienne ? **Revue de métaphysique et de morale**, n. 53, jan. 2007, pp. 47-59. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2007-1-page-47.htm>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

GUITTARD, J. Impressions photographiques: les Mythologies de Roland Barthes. **Littérature**, n. 143, mar. 2006, pp. 114-134. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-litterature-2006-3.htm-page-114.htm>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

JOHN, K. The First Commercial Flights. **Mach 2 – Concorde Magazine**, n. 2, jan. 2016. Disponível em: <<http://mach-2-magazine.co.uk/wp-content/uploads/2016/03/Mach-2-magazine-Jan-2016.pdf>>. Acesso em: 1 ago. 2018.

MACHADO, A. O Filme-Ensaio. **Concinnitas**. Rio de Janeiro, ano 4, n. 5, dez. 2003. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos5/machado.pdf>>. Acesso em: 9

dez. 2015.

MAIA, L.; ANDRADE, P. D. de. O Wilhelm Meister de Goethe: o romance de formação e a formação como poética. **Rapsódia**, n. 5, 2011, pp. 45-67. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/106475/105103>>. Acesso em : 21 ago. 2016.

MEURS, P. O pavilhão brasileiro na Expo 58. **Vitruvius**. Arqutextos, ano 1, dez. 2000. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br>>. Acesso em: 19 mai. 2018.

MINTURN, K. Dubuffet, Lévi-Strauss, and the Idea of Art Brut. **RES: Anthropology and Aesthetics**, n. 46, outono 2004. pp. 247-258. Disponível em: <<http://www.columbia.edu/cu/arhistory/faculty/Minturn/Dubuffet-Levi-Strauss.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2018.

NETTO, A. Mudança na arquitetura europeia para frear atentados é alvo de controvérsia. **O Estado de São Paulo**, 26 ago. 2018. Disponível em: <<https://internacional.estadao.com.br/noticias/geral,mudanca-na-arquitetura-europeia-para-frear-atentados-e-alvo-de-controversia,70002473188>>. Acesso em: 27 ago. 2018.

NEVES, L. A beleza nos foi roubada pelos gurus da publicidade, diz arquiteto Renzo Piano. **Folha de São Paulo**, 14 jan. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/01/a-beleza-nos-foi-roubada-pelos-gurus-da-publicidade-diz-arquiteto-renzo-piano.shtml?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=compfb&fbclid=IwAR2fgGe7jiTbsglCwmd93u96MXs6HmulZulY-7ohu4RpNOC0A-ohp3zQun0>. Acesso em: 14. Jan. 2019.

ODIN, R. Filme documentário: leitura documentarizante. **Significação**, n. 39, v. 37, 2012, pp. 11-30. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71238/74234>>. Acesso em: 8 mar. 2017.

_____. (Org.). Le cinéma en amateur. **Communications** – École des Hautes Études en Sciences Sociales (Sociologie, Anthropologie, Histoire), n. 68. Paris: Seuil, 1999. Disponível em: <http://www.persee.fr/issue/comm_0588-8018_1999_num_68_1>. Acesso em: 14 jan. 2017.

PINHEIRO, A. Caio Sóh e seu filme reality, “Hashtag”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 26 jun. 2018. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,diretor-de-canastra-suja-caio-soh-finaliza-filme-reality-feito-com-celulares,70002368392>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

PLOENNES, C. Jorge Larrosa Bondía: O professor ensaísta. **Educação**, 3 mai. 2013. Disponível em: <<http://www.revistaeducacao.com.br/o-professor-ensaista/>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

RASHID, A. J., et al. Competition Between Engrams Influences Fear Memory Formation and Recall. **Science**, v. 353, n. 6297, 22 jul. 2016, pp. 383-387. Disponível em: <www.science.sciencemag.org>. Acesso em: ago. 2016.

RODOVALHO, B. O filme amador em movimento: os filmes da família Bernas entre o êxodo e o exílio. **Revista Laika**, v. 2, n. 4, dez. 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revistalaika/article/view/137192/132974>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

VILLA, M. A. A dissolução do racismo. **Folha de São Paulo**. Caderno +mais!, Sociedade, 2 set. 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0209200116.htm>>. Acesso em: 14 ago. 2018.

Teses e dissertações

ALMEIDA, M. A. e. **Pilon, Heep, Korngold e Palanti**: Edifícios de escritórios (1930-1960). 2015. 406 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo.

CAMARGO, A. V. A. **Procura-se Denilto Gomes**: um caso de desaparecimento no jornalismo cultural. 2008. 159 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica (São Paulo).

FOSTER, L. **Cinema amador brasileiro**: história, discursos e práticas (1926-1959). 2016. 267 f. Tese (Doutorado em Ciências). Universidade de São Paulo.

FREITAS, P. M. S. **Muralismo em São Paulo**: convergência das artes entre 1950 e 1960. 2017. 269 f. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas.

FELDMAN MARZOCHI, I. **Jogos de cena**: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo. 2012. 162 f. Tese (Doutorado em Comunicações e Artes). Universidade de São Paulo.

PENNEY, P. P. **Poesia audiovisual**: narrativas poéticas no cinema documentário de Werner Herzog. 2011. 190 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica (São Paulo).

SILVA, J. M. de C. **O arquiteto e a produção da cidade**: A experiência de Jacques Pilon em perspectiva (1930-1960). 2010. 291 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo.

Websites e páginas da web

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL (ABPA). Disponível em: <<http://www.abpreservacaoaudiovisual.org>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

ITAÚ CULTURAL. Ocupação Maria e Herbert Duschene. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao-maria-e-herbert-duschenes>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

LEACOCK, R. Filmmaking – What We Mean by It. In: RICHARD LEACOCK, Essays, 1996. Disponível em: <www.richardleacock.com>. Acesso em: 4 fev. 2016.

_____. The Art of Home Movies, or to Hell with the Professionalism of Television and Cinema Producers. In: RICHARD LEACOCK, Essays, 30 nov. 1993. Disponível em: <<http://richardleacock.com/The-Art-of-Home-Movies>>. Acesso em: 4 fev. 2016.

LABORATÓRIO UNIVERSITÁRIO DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL (LUPA). Disponível em: <<http://www.cinevi.uff.br/lupa/>>. Acesso em: 22 jun. 2018.

MUSEU DA DANÇA. Dança Coral Origens I – 1990. Disponível em: <http://acervomuseudadanca.com.br/danca-coral-origens-i-1990-3/?_sf_s=dan%C3%A7a+coral>. Acesso em: 6 nov. 2018.

_____. Dança Coral Origens II – 1991. Disponível em: <http://acervomuseudadanca.com.br/danca-coral-origens-ii-1991-2/?_sf_s=dan%C3%A7a+coral>. Acesso em: 6 nov. 2018.

_____. Maria Duschenes – Expressão da liberdade. Disponível em: <<http://www.museudadanca.com.br/maria-duschenes/#apresentacao>>. Acesso em: 3 nov. 2018.

_____. Espetáculo Odisseia – 1960. Disponível em: <<http://acervomuseudadanca.com.br/espetaculo-odisseia-1960/>>. Acesso em: 26 dez. 2018.

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM (USHMM). David Glick's JDC Mission to South America in the Late 1930s. Última atualização: 27 nov. 2018. Disponível em: <<https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1003784>>. Acesso em: 12 out. 2017.

FILMOGRAFIA

Filmes de Herbert Duschenes analisados

Filme nº 30: *France - 1974 - Concorde*, Super 8, cor, 18 min, [1976?].

Filme nº 39: *J. Dubuffet - Paris - NY - 73*, Super 8, cor, 18 min., 1973.

Filme nº 44: *Esforços após guerra - Pampulha - Rotterdam - Expo 58 Bruxelas*, Super 8, cor, 21 min., [1960?].

Filme nº 58: *Arte do petróleo*, Super 8, cor, 15 min., 1980.

Filme nº 59: *Natureza Noruega / Edvard Munch*, Super 8, cor, 15 min., [1980].

Filme nº 60: *Museus nórdicos*, Super 8, cor, 15 min., 1980.

Filme nº 64: *Formação religião politeísta - Grécia - Danças*, Super 8, cor, 18 min., s.d.

Filme nº 89: *Japan - Folklore - People - 1966*, Super 8, cor, 30 min., 1966.

Filme nº 105: *São Paulo*, 8mm, P&B, 13 min., [1950].

Filme nº 153: *Geodesic Dome - São Paulo U. - Dancer: Denilton Gomes*. Super 8, cor, 5 min., [197-].

Filme nº 173: *D. Maria*, 8mm, P&B, 6 min., [1949].

Filme nº 174: *Hands*, 8mm, P&B, 8 min., [1949].

Filme nº 176: *Danças Maria 11.48 - Campos - 5.49*, 8mm, P&B, 7 min., 1949.

Filme nº 177: (Sem título). Super 8, cor, 3 min., [197-].

Filme nº 178: *Geodésico*. Super 8, cor, 3 min., [197-].

Filme nº 179: *Geodésico*. Super 8, cor, 3 min., [197-].

Filme nº 180: *Geodésico*. Super 8, cor, 3 min., [197-].

Filme nº 182: *Geodésico crianças e DEN*. Super 8, cor, 3 min., [197-].

Filme nº 186: *Laban 79 - Lisa*. Super 8., cor, 18 min., 1979.

Filme nº 205: *Passeios 1948-1949*, 8mm, P&B, 12 min., 1949.

Filme nº 218 : *Ronny - 1949-1950*, 8mm, P&B, 32 min., 1950.

Filme nº 219: *Silvia - 1952-1953*, 8mm, P&B, 25 min., 1953.

Filmes de Herbert Duschenes citados

Filme nº 20: *40ª Bienal junho-Veneza 1982*, Super 8, cor, 17 min., 1982.

Filme nº 31: *Paris: Posters - Grafite/1990 - Piramide Louvre - B.Bourg*, Super 8, cor, 14 min., 1990.

Filme nº 32: *Paris -Villette - 13' Bour*, Super 8, cor, 19 min., s.d..

Filme nº 52: *Russia - Moskou - Leningrad - Julho 1979*, Super 8, cor, 21 min., 1979.

Filme nº 55: *Prag - A ponte - 1989*, Super 8, cor, 17 min., 1989.

Filme nº 61: *Tapiola – Dipoli - União Estud. Em Otaniemi - Helsinque*, Super 8, cor, 18 min., 1979.

Filme nº 86: *Japan II - 1966 - Imperial Kyoto - Zen - Jidai matsuri*, 8mm, cor, 30 min., 1966.

Filme nº 88: *Japan III - 1966 - Feudal - Momoyama - Nijo - Nikko - Parad*, 8mm, cor, 26 min., 1966.

Filme nº 109: *1979 - Arte Postal - ECA (Conceitual)*, Super 8, cor, 20 min., 1980.

Filme nº 126: *New York*, Super 8, cor, 26 min., s.d.

Filme nº 145: *“Augustus” - Dakar*, 8mm, cor, 7 min., s.d.

Filme nº 203: *Ju*. Super 8mm, cor, 6 min., s.d.

Filme nº 204: *Bertioga - aug. 49*, 8mm, cor, 16 min., 1949.

Filme nº 206: *Passeios 1950 - Cayeras - St. Antonio - Santos - Bertioga*, 8mm, P&B, 34 min., 1950.

Filme nº 207: *1948 - Os cachorros - Bichos - Jaraguá - 1950*, 8mm, P&B, 10 min., 1950.

Filme nº 209: *S. Paulo - Guarujá - Barueri - 1949*, 8mm, cor, 14 min., 1949.

Filme nº 220: *Montreal*, 8mm, cor, 5 min., 1955.

Filme nº 215: *O dia de Ronny*, 8mm, P&B, 1945.¹³⁴

Filme nº 224: *Kroeger*, 8mm, cor, 15 min., s.d..

Filmes de outros diretores e demais obras audiovisuais citadas

A Bronx Morning, Jay Leyda, 1931.

A cidade Louvre / La Ville Louvre, Nicolas Philibert, 1990.

A corrida de touros / La Course de taureaux, Pierre Braunberger, 1949.

A expressão das mãos / Der Ausdruck der Hände, Harun Farocki, 1997.

A família Bartos / The Bartos Family, Péter Forgács, 1988.

At Land, Maya Deren, 1944.

Abecedário de educação com Jorge Larrosa Bondía, Adriana Fresquet, 2016.

Além do azul selvagem / The Wild Blue Yonder, Werner Herzog, 2005.

Amador / Amator, Krzysztof Kieślowski, 1979.

Apocalypse now, Francis Ford Coppola, 1979.

Arte & Matemática, TV Cultura/TV Escola, 2000.

Babás, Consuelo Lins, 2010.

Ballet mécanique, Fernand Léger, 1924.

Berlim - Sinfonia da metrópole / Berlin - Die Sinfonie der Grosstadt, Walter Ruttmann, 1927.

Blessed Are the Dreams of Men, Jem Cohen, 2006.

Céu sobre água, José Agrippino de Paula, 1978.

Civilisation: A Personal View by Kenneth Clark, Kenneth Clark/BBC, 1969.

Concorde Flight - New York to London with detailed Captain's commentary 2003, anônimo, 2003.

David Glick's JDC mission to South America in the late 1930s (Filme nº 2702), David Glick, ca. 1939.

David Glick's JDC mission to South America in the late 1930s (Filme nº 2703), David Glick, ca. 1939.

Derrida, Kirby Dick e Amy Ziering Kofman, 2002.

Diário 1973-1983 / Diary 1973-1983, David Perlov, 1983.

¹³⁴ O filme não pode ser assistido por necessitar de restauro. Portanto, até o momento não é possível saber sua duração.

- É tudo verdade / It's All True*, Orson Welles, 1943.
- Enquanto viverem as ilusões / If it's Tuesday it must be Belgium*, Mel Stuart, 1969.
- Entrevista com Herbert Dushenes*, Ricardo Mendes, 1999.
- Expo 1900 (autour de 1900)*, Marc Allégret, 1967.
- Fata Morgana*, Werner Herzog, 1971.
- Foucault contra Foucault / Foucault contre lui-même*, de François Caillat, 2014.
- Golpe de misericórdia / Colorado Territory*, Raoul Walsh, 1949.
- Hand Movie*, Yvonne Rainer, 1966.
- Hands*, Willard Van Dyke e Ralph Steiner, 1934-1937.
- Hände: Das Leben und die Liebe eines zärtlichens Geschlechts / Hands: The Life and Love of a Gentle Sex*, Miklós Bándy e Stella F. Simon, 1928.
- Hashtag*, Caio Sóh, 2018.
- Herbert e Maria Dushenes - Memória do futuro*, Paola Prestes, 2014.
- Jean Rouch: Subvertendo fronteiras*, Ana Lúcia Ferraz, Edgar Teodoro da Cunha, Paula Morgado e Renato Sztutman, 1996.
- La Jetée*, Chris Marker, 1962.
- Laban - Movimento*, Leo Halsman, [199-].
- Lost Lost Lost*, Jonas Mekas, 1976.
- Lições da escuridão / Lessons of Darkness*, Werner Herzog, 1992.
- Metrópolis / Metropolis*, Fritz Lang, 1927.
- Miss Universo 1929 - Lisl Goldarbeiter - Uma rainha em Viena / Miss Universe 1929 - Lisl Goldarbeiter - A Queen in Wien*, Péter Forgács, 2006.
- Mosaic*, Steven Soderbergh, 2017.
- Museum Hours*, Jem Cohen, 2012.
- No intenso agora*, João Moreira Salles, 2017.
- Noite e neblina / Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1956.
- O abecedário de Gilles Deleuze / L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Claire Parnet, 1994.
- O almoço do bebê / Le Repas de bébé*, Louis Lumière, 1895.
- O canto do estireno / Le Chant du styrène*, Alain Resnais, 1958.
- O encouraçado Potemkin / Bronenosets Potiomkine*, Sergei Eisenstein, 1925.
- O êxodo do Danúbio / The Danube Exodus*, Péter Forgács, 1998.
- Os incompreendidos / Les Quatre cent coups*, François Truffaut, 1959.
- Pacific*, Marcelo Pedroso, 2009.
- Panorama du Grand Canal pris d'un bateau*, Alexandre Promio, 1896.

- Projeto Vilém Flusser no Brasil*, Ricardo Mendes, 2001.
- Reminiscências de uma viagem à Lituânia / Reminiscences of a Journey to Lithuania*, Jonas Mekas, 1972.
- Roma*, Federico Fellini, 1972.
- Santiago*, João Moreira Salles, 2007.
- São Paulo*, Office of Strategic Services, 1944.
- São Paulo, a sinfonia da metrópole*, Adalberto Kemeny e Rudolf Lustig, 1929.
- Sexo, mentiras e videotape / Sex, Lies and Videotape*, Steven Soderbergh, 1989.
- Shoah*, Claude Lanzmann, 1985.
- The Soul of the Cypress*, Dudley Murphy, 1921.
- Tramas do entardecer / Meshes of the Afternoon*, Maya Deren e Alexander Hammid, 1943.
- Último tango em Paris / Last Tango in Paris*, Bernardo Bertolucci, 1972.
- Um estudo em coreografia para a câmera / A Study in Choreography for Camera*, Maya Deren e Talley Beatty, 1945.
- Um homem com uma câmera / Chelovek s kinoapparatom*, Dziga Vertov, 1929.
- Unsane*, Steven Soderbergh, 2018.
- 20.000 léguas submarinas / 20.000 Leagues under the Sea*, Richard Fleischer, 1954.
- Walden - Diários, notas, esboços / Walden - Diaries, Notes and Sketches*, Jonas Mekas, 1969.
- Ways of Seeing* (1972), John Berger e Mike Dibb/BBC, 1972.

DEPOIMENTOS

Depoimentos gravados por Paola Prestes Penney (2014-2017-2018)¹³⁵

AZEVEDO, Ricardo. Doutor em Letras pela USP. Escritor, ilustrador e pesquisador na área da cultura popular (2017).

CARDINALI, Luciano. Mestre em design pela FAU-USP, typedesigner, designer gráfico e professor de design (2017).

CERVENY, Alex. Desenhista, gravador, escultor, ilustrador e pintor (2014).

CONSOLO, Cecilia. Doutora em Ciência da Comunicação pela USP, designer, professora de design e consultora de marcas (2017).

¹³⁵ Os depoentes citados na tese são ex-alunos de Herbert Duschene, com exceção de Nicolas Vlavianos, seu colega na FAAP. Martin Grossmann e Sergio Roizenblit foram, além de alunos, seus monitores e Grossmann foi seu assistente. A primeira gravação com um grupo de ex-alunos de Herbert e Maria ocorreu em 25 de julho de 2014, na FAAP. Houve em seguida gravações individuais entre 2017 e 2018.

GROSSMANN, Martin. Professor Titular da USP, vinculado ao Departamento de Informação e Cultura da ECA-USP (2014).

ROIZENBLIT, Sergio. Cineasta documentarista (2014).

VLAVIANOS, Nicolas. Escultor e professor da FAAP (2018).

RIBEIRO, Maria Izabel Branco. Doutora pela ECA-USP, professora de história da arte da FAAP, pesquisadora e curadora de artes visuais (2014).

Depoimentos gravados por Sergio Roizenblit e Maria Mommensohn (2002)¹³⁶

CARNEIRO DA CUNHA, Juliana. Bailarina e atriz, integrante do Théâtre du Soleil, ex-aluna de Maria Duschenes.

DUSCHENES, Herbert.

FARIAS, Agnaldo. Professor da FAU-USP e curador de artes visuais.

GROSSMANN, Martin. Professor Titular da USP, vinculado ao Departamento de Informação e Cultura da ECA-USP.

Depoimentos gravados pelo Itaú Cultural (2016)¹³⁷

DUSCHENES, Ronaldo. Arquiteto formado pela FAU-USP, filho de Herbert e Maria Duschenes.

FARIAS, Agnaldo. Professor da FAU-USP e curador de artes visuais.

Outros depoimentos

DUSCHENES, Herbert. In: *Laban - Movimento*, Leo Halsman, [199-].

DUSCHENES, Herbert. In: *Arte & Matemática* (episódio 1), TV Cultura/TV Escola, 2000.

¹³⁶ Os depoimentos foram gravados na casa de Duschenes da Rua Valença, para o documentário *Mar e moto* (2003) dirigido por Roizenblit e Mommensohn.

¹³⁷ Os depoimentos foram gravados para a “Ocupação Maria e Herbert Duschenes” que ocorreu em no Itaú Cultural, em São Paulo, entre 28 de abril e 12 de junho de 2016. Os depoimentos editados estão disponíveis no site do Itaú Cultural (ITAÚ CULTURAL).

ANEXOS

ANEXO A – Caderneta escolar de Herbert Duschenes na Deutschen Technischen Hochschule
de Praga (1933-1938)

Fonte: Acervo Ronaldo Duschenes

Ausländer.
 DEUTSCHE TECHNISCHE HOCHSCHULE IN PRAG.

MELDUNGSBUCH

Herr *Herbert Duschenes*,
 gebürtig aus *(Altmaier) Klein-Fottbek*
Deutschland,
 ist an der Deutschen Technischen Hochschule
 in Prag als ordentlicher Hörer der
 Abteilung *f. Architektur u. Holzbau*
 eingeschrieben worden.

Vom Rektorate
 auszufüllen. { Tag der Immatrikulierung *7 X. 33.*
 Zahl des Matrikelscheines *185*

Gjente dz. Rektor. *Kral* dz. Dekan.

Anderungen (Durchstreichungen, Korrekturen) dürfen von
 den Herren Studierenden keinesfalls selbst, sondern nur von
 der Rektoratskanzlei vorgenommen werden.

Fonte: Acervo Ronaldo Duschenes

ANEXO B – Carta de Herbert Duschenes a Johan Kroeger (1958)

(Traduzida do alemão por Daniela Duschenes e Paola Prestes Penney)

Meu avião mal havia deixado Hamburgo e o tempo virou, ficou cinzento e chuvoso, como se tivesse compreendido a dor da despedida. Nenhum sol e nenhum amigo para me receber quando aterrissei em Düsseldorf, depois de uma hora de solavancos. O mesmo em Bruxelas, onde chegamos depois de mais uma hora de voo - não havia ninguém me esperando. Pelo contrário, tornei-me um número que chegou e que, através de um prodigioso mecanismo organizacional, era agora despachado da forma mais suave, higiênica e rápida para a cidade. Estava tudo bem, pois eu ainda sentia o aperto de mão e o braço amigo de Johan em volta dos meus ombros. No apartamento vazio preparado para mim, deixei minha mala e fui “com você” à Exposição. Eu via e vivenciava tudo ainda com seus olhos, e conversava ainda com você. Tudo ainda está muito vivo em mim e quero aqui transpor para o papel o que vivenciei com você.

Foi uma boa ideia deixar que uma prévia da exposição me fosse dada por seus amigos, os arquitetos, porque, como todos os eventos desse tipo no mundo todo, a primeira impressão sempre causa um susto devastador, uma confusão terrível que não parecemos ser capazes de dominar. Mas não foi assim comigo, pois eu tinha as explicações e o plano preciso na cabeça e pude então me livrar rapidamente dessa surpresa e começar a filmar. De fato, esse amigo foi capaz de me transmitir a localização geográfica e as características dos pavilhões dos países individualmente, mas não o seu sentido ou significado. Talvez porque eu não perguntei, ou não havia tempo para isso – ou (o que eu quase suspeito) ele não viu tudo em detalhe, há que se dizer, sem qualquer julgamento da minha parte. Mas, eu quero te ver através dos meus e dos seus olhos e sentidos, e te dar minhas impressões. Talvez tenha até sido vantajoso eu ter apenas dois dias para fazê-lo, pois tive que me limitar ao mais essencial. Assim, não pude me aprofundar nos detalhes, o que sem dúvida tem lá seu lado positivo – e sabendo disso, planejei deliberadamente assim (e por isso pude passar tempo suficiente com você).

Fui à Exposição Mundial para ver a arquitetura moderna no mundo, e através dela aprender e ser estimulado. Claro que viajei às minhas próprias custas e contarei a você sobre isso abaixo. O que mais me fascinou – para minha surpresa – foi algo completamente diferente, a saber, como cada povo concebe a ideia de uma exposição voltada para o mundo e a realiza. Como ele se mostra, como quer se mostrar – e, conseqüentemente, por vezes se expõe. O tema da exposição era “O progresso e o ser humano”, mais precisamente, “Um balanço do mundo para um mundo mais humano”. Se eu não tivesse lido isto no catálogo

alemão, eu jamais teria tido a experiência sugerida por esse título e por essa afirmação. Você tinha ideia disso? Mas que eu tenha tomado conhecimento disso através do catálogo (que é preciso comprar) do pavilhão alemão, já é em si característico. Isto é, os alemães, como faria um aluno modelo, se mantêm fieis ao tema da redação proposto em uma prova. (Você se lembra de como na escola – e isto às vezes ocorria comigo – a correção vinha com uma linha no canto da folha: Não faz parte do tema! Ou: Desviou do tema! E isto diminuía a nota?). Os alemães simplesmente não recuaram e trabalharam duro por semanas, ambiciosos e, acima de tudo, conscienciosamente, como corresponde ao seu caráter. E também como lhes corresponde: com qualidade, “habilidade de alta classe”¹³⁸ (expressão horrível para mim) alemã, nada mais que isto. Com diligência e de forma meticulosamente planejada, eles apresentam extensivamente o que é feito na Alemanha para o ser humano. Leia minhas explicações com atenção: o que é feito para o homem. Não o que o homem faz, não, o que é feito (provavelmente o governo, o poder, as autoridades) pelo bravo povo alemão. Por ele ser bem comportado, isto é merecido, portanto também aceito, e manifestamente será levado adiante. O homem não é revelado como um indivíduo. Bem, há fotos de grandes alemães (por exemplo, os laureados com o Prêmio Nobel – e é um número imponente, com todo respeito!), mas até eles foram organizados em grupos.

Seria possível representar um país, ou seja, o povo, a massa, por meio de um indivíduo apenas, em uma exposição mundial? Não seria errado e injusto? Essa é a questão. Os alemães não o fazem... mas outros não se envergonham disso. Outras nações são mais livres e não se importam que uma pessoa as represente. Deixemos isto para mais tarde. O pavilhão alemão, onde nós estivemos apenas uma vez e por onde começamos, tinha mais uma marcante característica (e como eu havia dito acima, reveladora): ele é um todo em si mesmo, fecha-se completamente, permanece fechado, coeso, não se abre para a vista, para a rua, e como se isto não bastasse, para penetrá-lo (como na Idade Média, a ponte levadiça sobre o fosso), é preciso passar por uma ponte estreita. É deliberado? Será? Certamente sim. Mas se o é inteiramente, eu duvido. Para mim, isso significou de imediato uma fraqueza, uma falta de autoconfiança. Ou talvez ainda seja uma vergonha aparecer ao lado de outras nações. Com certeza não era essa a ideia – porém, é este o resultado. Estranhamente. Na verdade, nem tão estranho assim. Não é mesmo?

O pavilhão americano é justamente o contrário. É o mais autoconfiante de todos os pavilhões. Está lá (quase pairando), uma unidade, magistralmente planejado, habilmente,

¹³⁸ Em alemão: “*Wertarbeit*”, aspas do autor.

precisamente executado, quase modesto (imodesto na modéstia), no mais esplendido e suave contraste com o vizinho russo. Enquanto o pavilhão alemão foi construído sem medir gastos em tecnologia e detalhes técnicos, e executado como uma máquina de precisão, complicada e excruciantemente perfeita (algo que não se pode esquecer, nem por um minuto, pois os alemães nunca nos deixam esquecer!), o americano parece algo facilmente superável, quase uma piada – e é necessário primeiro pensar (e quem é que faz isso?) até chegar à conclusão de que por trás disso tudo há uma ideia, uma nova e completa linha de pensamento, bem consolidada, o resultado de uma teoria, de um desenvolvimento. E como era de se esperar, sei quem desenvolveu essa ideia: Edward Stone. Mais especificamente, um indivíduo, um homem americano. Um homem. E de saída o interior é uma *revelation of the American*¹³⁹, do homem americano. O interior parece tão simples, *so simple*¹⁴⁰ tão fácil, que um homem mais *simple*¹⁴¹ o tomaria como apenas *simple*¹⁴², ou seja, algo nada excepcional. Mas uma pessoa mais sensível, capaz de refletir, (veja bem: o apelo não à massa, não o efeito em si, mas sim o incentivo a cada um, ao indivíduo, para que todos reflitam, trabalhem, participem!) já capta o significado, que é o seguinte: nós somos uma nação livre, um conjunto de indivíduos, e não precisamos rotular o que temos por meio de produtos (quer dizer, expor produtos industrializados, como faz por exemplo a Inglaterra), nós podemos nos permitir expressar nosso espírito através de sagacidade e charme. Para nós, as pessoas são pessoas, e a vida é divertida, é “*fun*”¹⁴³. O “Progresso e o Ser Humano”, tema da exposição, se entende assim: progresso significa libertação, significa divertir-se, e isso para nós é o “mundo mais humano”. Nossos “produtos” são um desfile de moda de roupas joviais e atraentes produzidas em massa, artigos para o final de semana, destinados ao lazer e à descontração. Como podemos nos proporcionar esse lazer, queremos agora mostrar a vocês, visitantes, como ele é possível, através dos nossos assistentes de trabalho¹⁴⁴ ou seja, as máquinas que fazem o trabalho para nós, por exemplo, os computadores, os novos cérebros eletrônicos. A máquina é então apresentada como uma discreta facilitadora do trabalho, e não como um objeto de consumo a ser possuído e glorificado. Mais importante que a máquina, por exemplo, é a lista telefônica de uma cidade dos EUA. Sim, este é de fato um objeto de exposição. E todos podem procurar ali se por acaso não têm algum parente ou conhecido na cidade. E eis de novo o indivíduo. Há ainda montagens originais de fotografias de paisagens urbanas, da televisão em cores e

¹³⁹ Em inglês na carta.

¹⁴⁰ Idem.

¹⁴¹ Id.

¹⁴² Id.

¹⁴³ Aspas do autor.

¹⁴⁴ Em alemão: *Arbeitshilfe*.

caricaturas de tipos americanos. Um povo que chega ao ponto de mostrar sua própria caricatura sobre um palco observado pelo mundo inteiro – isto sim é prova de uma incrível liberdade e humanidade.

E agora o horrendo, horrendo contraste: o pavilhão russo. Minha primeira reação: será que eles têm tão pouca autocritica, tão pouca noção, que não percebem o quanto estão se expondo? Em seguida refleti à procura de uma resposta. Não a encontrei até hoje. Talvez você possa me dizer? Pois este foi o meu primeiro contato direto com a Rússia. O pavilhão poderoso, absolutamente antiquado e desprovido de ideias, com seu gigantesco emblema e a humilhante escadaria externa (lembra do filme *Potemkin* e sua escadaria, que desempenhava um papel tão proeminente? Será que deveríamos interpretar essa escada como um complexo freudiano? Talvez sim.), cujo efeito se perde seu por completo. Mas isso não é nada comparado ao interior. As estátuas dos operários, homem e mulher, gigantescas e, claro, realistas, primitivamente simétricas, direita e esquerda, as mãos num trejeito vitoriano, provavelmente um sinal de triunfo (certamente não de liberdade), estendidas em direção ao céu soviético. Atrás, Lênin, ainda maior. À direita e à esquerda, acima e abaixo, nada como imagens de “triunfo”, fotos e cartazes – sempre mostrando, claro, as massas, e não era de se esperar algo diferente. Mas aí vêm os produtos e artigos – sim, estão todos juntos: bugigangas pequeno-burguesas, conservadoras, vitorianas, antiquadas, sem gosto e da mais baixa qualidade. É evidente que não teria sido necessário exibir muitas coisas, pelo contrário, os 3 modelos de Sputniks teriam sido o bastante. Ninguém teria argumentos contra isto. As pessoas teriam se contentado com isto, teriam ficado impressionadas com o poder do pavilhão. Nem mesmo as máquinas e protótipos da indústria pesada e usinas de energia não teriam tanto peso. Mas quando vemos o que tudo isso significou para o povo russo, a gente estremece. E estremece mais que tudo se considerar que, mais cedo ou mais tarde, a maior parte do mundo – nós inclusive – será esmagada por esse poder, e nossas vidas podem vir a ser reduzidas a esse padrão terrível. Mais do que qualquer máquina de poder, cada tanque, cada Sputnik, o que me chocou foi o espírito pequeno-burguês. Ai de nós. Isto é o que devemos temer, é disto que eu fugiria amanhã! Naquele momento desejei que você estivesse lá para ver e compreender isto, pois, afinal, onde poderíamos ter esses dois mundos mais claramente lado a lado? Aqui, um poder ameaçador e máquinas monstruosas, ali os belos maiôs de praia e a máquina como elemento libertador, para o lazer sob o sol. Neste ponto é preciso parar e refletir: o pavilhão russo não foi feito para mim, um indivíduo em extinção, membro de uma minoria moribunda. O que conta é a massa, que se deve conquistar e impressionar, é isto que conta, não eu. A massa que eu observei se aglomerava em torno aos

Sputniks, passando pelos panfletos por curiosidade, pois, participar de fato, apenas com os americanos. Sim, lá eu ouvi discussões acaloradas sobre as estatuas abstratas, se elas eram ou não belas. Lá as pessoas tomavam partido ativamente, todos participavam. Mas, com os russos, nem pensar em abstração! O prado é verde, o céu tem que ser azul... Onde foi mesmo que já ouvimos isso???

Até a música logo traiu a sua origem. Marchas e o romântico patético para os russos, Mozart, Bach e jazz para o resto. Sobre tudo isto, o repicar dos carrilhões do Vaticano, espalhando corais de sinos em intervalos regulares sobre todas as “visões de mundo”. O pavilhão católico sem dúvida está entre os mais originais e criativos, cativante e bem bolado, embora eu não possa dizer que seja sempre de bom gosto. Em comparação, o da igreja evangélica sem toda aquela propaganda era mais impressionante. Quão frequentemente menos é mais! Mas, talvez, por outro lado, discreto demais. Como eu disse, eu não sou parâmetro, porque essas coisas precisam ser medidas pela massa, por gente da massa, o que eu não sou. É difícil alguém conseguir me persuadir de algo, e menos ainda me surpreender. Eu simplesmente reajo de maneira contrária e, portanto, minha opinião na análise final pode estar errada. Mas você veria as coisas de forma semelhante, teria a mesma opinião, e talvez chegasse às mesmas conclusões. De qualquer maneira, só posso sugerir a você, de coração, para olhar para essas “descobertas”¹⁴⁵ e a não evitar o caminho que leva a Bruxelas, pois é do seu interesse.

É interessante notar como o contraste político russo-iugoslavo fica mais marcadamente evidente na exposição. Não poderiam existir opostos mais claros. E para dizer o mínimo: o pavilhão iugoslavo é absolutamente o melhor de todos, sem sombra da dúvida, uma classe especial. Curioso, não? Entre todos, logo esse pequeno e pobre país. Mas, é assim. Arquitetônica e artisticamente à frente de todos os outros. É uma edificação de proporções relativamente pequenas, com recursos modestos, mas é isto que agrada, justamente os fatos deles quererem se apresentar com poucos recursos, mas através de ideias. Uma construção leve (e tem que ser assim, pois a exposição dura apenas um par de meses, e seria muito errado iludir, erigindo uma edificação duradoura e poderosa, quando na verdade, ela deveria ser algo como uma tenda desmontável!), transparente, aberta, visível para o visitante por todos os lados, acessível, imediatamente compreensível, com poucas obras de arte, mas escolhidas a dedo, boas e originais, genialmente expostas, trabalhando com as cores, a luz e o ar a partir de dentro da paisagem existente. Fantástico, de fato uma classe especial, à frente de todos os

¹⁴⁵ Aspas do autor.

outros. Ao lado, o restaurante iugoslavo, igualmente agradável, convidativo, leve, limpo, moderno, discreto, com um jardim onde a gente pode encontrar paz e repousar o olhar e a mente sobre árvores verdes sem ver a exposição – e, *last but not least*¹⁴⁶, uma excelente refeição típica, com vinho – e mais barato que todos os outros restaurantes! Ou seja, *tiptop*¹⁴⁷. A partir daí podemos chegar a algumas conclusões. De fato, em primeiro lugar: que mesmo na pobreza e sob o comunismo, um pouco de liberdade já é “estimulante” e faz uma grande diferença. Esse pavilhão foi certamente planejado por apenas uma pessoa (a homogeneidade é patente), com autoridade suficiente para representar seu país. De onde depreendemos que essa pessoa é conhecida em seu país e que, portanto, sua vontade prevaleceu, e que ele teve liberdade de planejar. É verdade que outras pessoas, como escultores, pintores, paisagistas, puderam se expressar dentro de suas especialidades, ainda que subordinadas à ideia mestra. Em suma, o efeito final é: aqui está um trabalho de pessoas, de seres humanos, livremente expressado. A gente consegue sentir essas pessoas (que podem viver mal, passar fome – mas são pessoas), e não a violência, o rolo compressor da massa, o poder, a autoridade férrea.

Onde, entretanto, encontramos o ser humano como *homo sapiens*, como um animal superior, como um ser vivo antes de tudo – é claro, e não chega a surpreender (você pode quase adivinhar) – é no pavilhão italiano. Entramos (em construções muito feias quando vistas de fora, muito decepcionante mesmo – afinal a Itália é capaz de cada coisa!), e já na primeira sala, logo atrás da primeira porta está o ser humano, universal e italiano. Desde o começo se manifesta a ideia: aqui o ser humano vem em primeiro lugar. De forma gradual, primeiro são mostradas as coisas ao seu redor e aquilo que é próprio dele, começando pelo seu rosto, sua expressão, seu ser. São abordados seus humores, sua fé, sua música, sua busca por expressão e elevação do ser, também a religião e a arte. Seu esforço e forma – escultura, poesia, teatro, pintura. A luta pelo pão e pelo vinho, travada sob as palmeiras ou na neve. Seus deslocamentos tanto no calor como no gelo, suas ruas, navios e carros. (Uma bela seção de navios italianos, que admirei com os olhos e o coração de Johan por um longo tempo – e também por interesse próprio, você bem sabe!).

A luta do homem contra a natureza está vividamente retratada pelos Países Baixos, a saber, o progresso da humanidade contra as forças naturais – neste caso, o mar. Diques, barragens, drenos, tudo é colocado em evidência (aqui também uma grande seção de navios, trens e aviões! Johan). Mas o poder leva a melhor e o homem fica em segundo plano, contrariamente ao que acontece na Itália.

¹⁴⁶ Em inglês no texto.

¹⁴⁷ Id.

A Áustria conseguiu fazer uma mistura interessante dessas duas questões. Aqui também o ser humano é mostrado através de seu caráter, do trabalho (mas certamente não por sua luta, esta não seria uma decorrência possível na Áustria – o austríaco é muito acomodado para isso ou, para não dizer preguiçoso, humano) contra e com a natureza. Seu pavilhão, como construção, é excelente, com certeza um dos melhores, já que aqui também é visível o caráter temporário, ou seja, apenas alguns meses de duração. (Quando a construção é muito custosa e permanente, imediatamente as pessoas têm a impressão: que pena, quanto dinheiro e esforços gastos, apenas para alguns meses, para ser tudo jogado fora depois, que desperdício. Este sentimento é totalmente correto, e creio que pode ser usado como critério na formação de uma opinião. De qualquer maneira, pelo menos no que diz respeito à arquitetura). Leve e aberta, lá está a construção – sem dúvida no melhor ponto de toda a exposição, à vista e no cruzamento de duas ruas principais. Do lado de dentro, alguns bons objetos, o bom e incomparável artesanato austríaco. Muito bom. E notadamente, uma escultura moderna no meio do pátio a céu aberto: alguns troncos de árvore desnudos, ordenados e agrupados com simplicidade, representando de forma muito impressionante a floresta austríaca. Eis um pouco de tudo.

O bom pavilhão brasileiro foi, infelizmente, bastante negligenciado. É o último dos últimos, discretamente escondido lá no fundo de uma quadra. Sua ótima qualidade praticamente não aparece. Pois ele faz parte das grandes atrações da exposição. Tem as qualidades que eu considero importantes: leve, temporário, estruturado entorno de ideias, não de dinheiro. Com um truque genial (um balão inflável com talvez 10 m. de diâmetro) o clima interno do pavilhão é regulado para que a umidade e o calor se misturem como o ar tropical (o balão não deixa o ar quente escapar, tampando um grande buraco no teto, como a tampa do ralo de uma banheira, e só quando está muito quente, o deixam subir e assim liberar a abertura ou então, no caso de chuva, para aproveitar a água de dois dutos em ambas as extremidades do telhado suspenso, a fim de levá-la até as plantas tropicais), e assim poder mostrar a flora natural brasileira. O aroma do café-bar lotado se mistura – algo tipicamente brasileiro – com o penetrante perfume das flores e dá imediatamente ao visitante, familiarizado ou não, uma imagem característica do país. Os objetos em exposição são também bem selecionados, simples, típicos, de excelente qualidade, não há excesso deles e não são espalhafatosos. Fiquei muito feliz e quase orgulhoso dessa realização, porque sei que havia pouco dinheiro e que foi feito absolutamente o melhor possível com o que havia. (sempre acho que pouco dinheiro é uma virtude – em vez do dinheiro, a opulência de ideias, em vez da riqueza material, a profusão de pensamento – como é a casa de vocês). Talvez o tema não tenha sido tão bem trabalhado, como os estudantes-modelo alemães fizeram, mas é tão humano, com suas

fraquezas e humor. Ali estão as festas, o folclore, (aliás, tocam constantemente o *Platte vom Meer*¹⁴⁸!!!), a caça e o cultivo, assim como a cidade grande e a ferrovia, navios e automóveis, mas sempre mostrados a serviço do homem, não em primeiro lugar, mas secundários, como auxiliar do homem, não como um monstros.

Em comparação, o México e a Venezuela ficam aquém, apesar de todo o folclore e muito mais dinheiro. Israel também merece uma menção, pois foi construído com a mesma virtude, ou seja, pouco dinheiro. Assim, apresenta-se em geral (por exemplo, o *Israel Airlines Office, New York*¹⁴⁹), através de ideias originais em vez da fartura material. Devo admitir que deixei de ver muita coisa – como, por exemplo Portugal, Escandinávia, Mônaco, Tchecoslováquia, Liechtenstein, Bélgica. Achei que não era suficientemente importante para mim, dentro do tempo limitado que eu tinha. Não havia ali uma experiência arquitetônica a ser vivenciada, tampouco aprenderia algo sobre o modo de vida desses países dentro de um tempo tão curto. É preciso colocar certos limites. A Turquia, que eu vi meio que por acaso, estava boa. Possivelmente – até com certeza – eu tenha perdido bastante coisa boa, mas eu acredito ter absorvido o conceito geral da exposição e ter tirado muito proveito pessoal.

Muito prazeroso (uso essas expressões intencionalmente, do mesmo jeito que disse a Áustria era agradável) é o pavilhão de Paris. O charme da cidade, o seu espírito que, discretamente e de maneira indireta, de saída impressionam. E ali eu encontrei uma ideia totalmente original: logo na entrada passamos por uma montagem de grandes fotos. Fixadas em postes, estão fotos gigantescas de parisienses, motoristas de taxi, *midinettes*¹⁵⁰, intelectuais, *concierges*¹⁵¹ (lembre-se de seu livro de mulheres parisienses, Johan), que se viram lentamente para frente e para trás. Mais acima há uma fotografia da catedral de Notre-Dame, sobre a qual é projetada uma montagem fílmica de nuvens. Elas cobrem a foto em intervalos regulares, de modo que essa típica e magnífica edificação parisiense é vista quase no céu, ao vivo. Soma-se a isto uma composição musical surrealista feita de sons do vento, de apitos, sinos, buzinas – ou seja, Paris capturada e exposta da maneira mais moderna possível. Vale a pena ver, uma das poucas ideias realmente novas.

A falta de ideias verdadeiramente novas é em geral impressionante. Todos os países parecem estar indo bem demais, e a prosperidade manifestamente cansa o cérebro

¹⁴⁸ A tradução literal em português é “discos do mar”. Porém, não foram encontradas referências para explicar essa expressão no contexto da carta, ou de que disco se trata, provavelmente uma alusão a algum assunto particular entre Duschenes e Kroeger.

¹⁴⁹ Em inglês na carta.

¹⁵⁰ Em francês na carta. “*Midinette*” refere-se a moças de classe social baixa, como operárias, costureiras e vendedoras, com uma conotação de jovem sentimental e ingênua, com sonhos de ser atriz de cinema ou modelo.

¹⁵¹ Em francês na carta.

“adiposo”¹⁵². Quando vi a South Bank Exhibition¹⁵³ em Londres, após a guerra, a riqueza de ideias me impressionou, a efervescência era tanta que chegava a cansar. Era de se perguntar como esses pobres ingleses, padecendo há anos, primeiro durante a guerra, depois fustigados pela pobreza da *austerity*¹⁵⁴, agora extravasavam, com alegria e exuberância infantil, com todo o entusiasmo acumulado e até então reprimido.

Não se pode falar de alegria, entusiasmo ou exuberância em Bruxelas. Se não fosse o teleférico (invariavelmente uma gôndola suspensa), as ocasionais coreografias aquáticas dos chafarizes, além do onipresente aroma de comida (típico da Bélgica e não só da Expo, de fato, na Bélgica, antes de qualquer outra coisa, come-se e bebe-se – e vale a pena!), seria uma triste *affaire*¹⁵⁵, então, pelo menos, isto anima um pouco as coisas. O que desaponta na Expo é que não se trata nem de uma *fun fair*¹⁵⁶, isto é, uma feira alegre, nem de uma representação digna de uma reflexão elevada e refinada. Seja uma coisa ou outra, é apenas “*fun*”¹⁵⁷ sem muita convicção, e “ideias”¹⁵⁸ fracas, e fica difícil dizer qual o objetivo – o que, mais uma vez, fala por si. Talvez não haja uma resposta, mas Bruxelas é um fracasso nesse sentido.

Para ilustrar o que acabei de dizer, deixe-me citar o pavilhão suíço. Principalmente a Suíça. Limpo, bem executado, pitoresco, planejado, correto, além do mais, enxuto – mas sem *fun*¹⁵⁹, estéril. A construção foi magistralmente integrada à paisagem, levando em conta as árvores, explorando bem o *terrain*¹⁶⁰ e organizando as edificações de forma a tirar o melhor partido da irregularidade do terreno. (Os suíços são certamente especialistas em exposições). As edificações são organizadas, boas, não muito caras, corretas – mas não refinadas – ou seja, corresponde ao caráter da população. A exposição mostra a maestria sobre a matéria e a natureza, a boa qualidade dos produtos, as ferrovias nos picos montanhosos mais inacessíveis, trafegáveis mesmo no inverno. Tudo é bom, de primeira classe até, impecável, não há nada que alguém possa apontar – (e isso é tudo!), mas falta uma última coisa, talvez a imperfeição, aquilo que é apenas humano. Eu descobriria muito mais se aquilo que é imperfeito fosse revelado, em vez de só termos, sempre, o produto final, polido e testado. Os EUA entenderam isto de forma bastante diferente, e é por esse motivo que dou a eles o conceito mais alto. Os

¹⁵² Aspas do autor.

¹⁵³ Duschenes refere-se ao Festival of Britain, também chamada de South Bank Exhibition, exposição que aconteceu no bairro South Bank de Londres, em 1951. Cf. Festival of Britain. In: WIKIPEDIA. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Festival_of_Britain> . Acesso em: 4 jan. 2019.

¹⁵⁴ Em inglês na carta.

¹⁵⁵ Em francês na carta.

¹⁵⁶ Em inglês na carta.

¹⁵⁷ Em inglês na carta, aspas do autor.

¹⁵⁸ Aspas do autor.

¹⁵⁹ Em inglês na carta.

¹⁶⁰ Em francês na carta.

EUA não tiveram vergonha de mostrar as fraquezas humanas, ao contrário, tiraram “*fun*”¹⁶¹ disso – e com *fun*¹⁶² tudo fica mais fácil de levar, a dignidade não está na rigidez, mas sim na liberdade, e isto inclui o senso de humor, o calor, a piada e a autocrítica. Eu vejo a dignidade (ou, como eu disse “*class*”¹⁶³), sem nenhuma dúvida, como a coisa mais importante para uma exposição mundial (em um mundo de concreto armado). Mas poucas são as nações que compreendem o que é a dignidade, poucas as que têm dignidade, tão desenvolvidas e superiores, e é isto que ficou aparente nesse concerto mundial. As oscilações e os disfarces parecem pertencer ao nosso tempo. Nesse sentido, a exposição mundial oferece uma imagem do mundo. Que não é nenhuma beleza... mas ora, esperávamos beleza? Isto corresponderia à realidade?

¹⁶¹ Em inglês na carta, aspas do autor.

¹⁶² Em inglês na carta.

¹⁶³ Em inglês no texto, aspas do autor.

ANEXO C – Programa do curso “Introdução à história da arte” – FAAP (1967)

INTRODUÇÃO A HISTÓRIA DA ARTE

Curso completo de 24 conferências, em 2 semestres, em cada 5ª feira das 18 até às 19,30 horas no auditório da FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO, à Rua Alagôas nº 903 - Pacaembu, para estudantes das faculdades de arte e ouvintes em geral, especialmente organizado com o intuito de possibilitar aos participantes uma formação cultural mais ampla e uma noção mais completa sobre a vida e arte das diversas civilizações .

Tôdas as conferências serão ilustradas por filmes coloridos, sonoros, da autoria do conferencista, Herbert Duschene (Universidades de Hamburgo, Praga, Genebra, Faculdades de Arquitetura e História da Arte) .

INÍCIO : Dia 9 de Março de 1967

P R O G R A M A

- 1) Introdução e apresentação do programa :
Porque estudo da História da arte ?
As belezas e mistérios fascinantes de épocas passadas:
1 filme "O EGITO ANTIGO" as obras de arte e o nome egípcio .
- 2) Como se procede uma escavação arqueológica ? Os métodos modernos e seus resultados: Um retrato impressionante - da vida e arte há mais de 3.000 anos, nos muraes e pinturas de tumbas e templos do Egito Antigo (2º filme) .
- 3) Resumo da época do Egito Antigo, comparado com Assíria e Babilônia, a cultura do mundo arabe (3º filme) .
- 4) A influência da civilização dos arabes no mundo ocidental na A Espanha do Sul (4º filme) .
- 5) Formação de nossa estética pelos ideais da Grécia Antiga, na arquitetura e sua escultura (5º filme) .
- 6) Grécia e Roma, contraste de 2 civilizações (6º filme)
- 7) Começo da Arte Cristã, suas obras do tempo Byzantino e Românica (7º filme)
- 8) A fase culminante dos tempos medievais, a época Gótica (8º filme)

Fls 2

- 9) Época Gótica, de personalidade própria, na Inglaterra (9º filme)
- 10) Os tempos medievais, na Península Ibérica (10º filme)
- 11) A Renascença, na Itália, anuncia tempos modernos. (11º e 12º filme)
- 12) O Baroco de característica especial (Portugal 13º filme) e o Rococó no seu ponto máximo, na Austria (14º filme).

2 º P A R T E

- 13) As Artes nas Américas: Época Pré-Colombiana, Arte Incaica (15º filme)
- 14) Arte Incaica (16º e 17º filmes)
- 15) A civilização dos Aztecas e Mayas, no México (18º e 19º filmes)
- 16) O Brasil histórico (20º e 21º filmes)
- 17) O Brasil (22º filme) Bahia, Olinda e Recife
- 18) Os tempos coloniais nos Estados Unidos da América (23º e 24º filmes)
- 19) Os tempos modernos nos EEUU, sua arquitetura e suas metrópolis (25º e 26º filme)
- 20) A tendência do futuro
- 21) A Arte do oriente: Japão (25º e 26º filme)
- 22) Japão (27º e 28º filme)
- 23) Repetição de 1 - 2 filmes, a pedido
- 24) Teste para os ouvintes. Será projetada uma série de slides de pintura, escultura e arquitetura das mais diversas épocas, afim de que o estudante possa experimentar a sua perícia em identificar e classificar suas obras de arte

F I M D O C U R S O

ANEXO D – Programa do curso “Arte do Ocidente” – FAAP (1970)

- 11) ROMÂNICO: As grandes constituições da Europa central, Alemanha e França à Arte Cristã.
- 12) GÓTICO: A mais perfeita e mais bela fase medieval, a gótica, com as suas catedrais, mosteiros, cidades, vitrais, esculturas e pinturas. Alemanha e França.
- 13) GÓTICO: A delicada pintura holandesa com toda a sua doçura e amor aos detalhes.
- 14) PÓS-GÓTICO: As ilhas Britânicas procuram a sua própria expressão na época gótica e pós-gótica.
- 15) RENASCENÇA: A época moderna se inicia com o reconhecimento do indivíduo, do artista, do académico, político e burguês, das paixões e descobrimento da vida materialista, vida de cidades e côrtes, comércio e navegação, livros impressos mecânicamente divulgando idéias novas. O exemplo máximo da renascença: Firenze na Itália.
- 16) RENASCENÇA: As grandes pinturas da época mais fértil e famosa da história da arte.
- 17) BARROCO: Barroco de Roma, um fenómeno que contagia o mundo.
- 18) BARROCO: A incomparável cidade de Veneza, fundo de festas e acontecimentos artísticos da época de Barroco e suas pinturas ilusionista.
- 19) BARROCO & ROCOCÓ: Vienna na Austria, o esplendido côrte dos Hapsburg.
- 20) BARROCO & ROCOCÓ: Os castelos da França na região de Loire a Indre, arquitetura e decoração de pompa e elegância suprema.
- 21) BARROCO & MANIPISMO: Holanda e Portugal exemplos de países pequenos que podiam realizar grandes empreendimentos artísticos.
- 22) BARROCO: ESTILO MUNDIAL: Na América central, Mexico, sob influência da Espanha.
- 23) PERÍODO FEDERAL: Colonias na América do Norte se juntam para formar o colosso dos Estados Unidos.
- 24) NEO-CLÁSSICO: Segue à época neo-clássica, Empire, Belle-Époque, o impressionismo na pintura e escultura, o Fauvismo, novos caminhos de Gaudi, dos Cubistas, dos Expressionistas, do Surrealismo, até levar ao abstracionismo, os gigantes do fim do século e de hoje: Filme com obras de Braque, Chagall, Chirico, David, Dalí, Cézanne, Dufy, Van Gogh, Kandinsky, Klee, Leger, Picasso, Manet, Matisse, Monet, Renoir, Rouault, Vlaminck, e muitos outros, filmado em museus e coleções de Paris, New York, Antibes, Biot, Vence, e Europa em Geral.
- 25) ATUALIDADE: Os esforços de urbanizar e reformas após guerra.
- 26) ATUALIDADE: As inovações vindo dos Estados Unidos.
- 27) ATUALIDADE: O caminho da escultura moderna, Archipenko, Arp, Bill, Brancusi, Calder, Chadwick, Epstein, Giacometti, Hepworth, Lipschitz, Moholy-Nagy, Moore, Noguchi, Pevsner, Picasso, e muitos outros, filmado nas coleções e na EXPO - 67, exposição mundial / de Montreal, CANADÁ.
- 28) VANGUARDA: Pesquisas e ensaios.
- 29) FUTURO: Arte Eletrônica.
- 30) FUTURO: Tendências e experiências das artes plásticas.

Será expedido DIPLOMA DE CURSO DE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA, para ouvintes de frequência suficiente e após um teste de exame por escrito.

ANEXO E – Programa do curso “A arte e filosofia oriental” - FAAP (1970)

- 9) ARTE THAI-BIRMANES: Wat Arun em Tonburi, realização exótica e barroca do estilo Bangkok do 18º século e os mundialmente famosos stupas Shwe Sule e Shwe Dagon em Rangoon na Birmânia.
- 10) Arte Muçulmana
- 10) ÍNDIA: A sua fabulosa arte MOGHUL, as mesquitas e túmulos, de Agra, Sikandra, Fatehpur Sikri, Jaipur e Delhi.
- 11) ÍNDIA: Arte moghul, palácios e fortalezas, também nas cidades acima mencionadas.
- Arte Budista- Induista
- 12) ARTE NEPALES: Nos mosteiros escondidos nas montanhas de Himalaia, monges e lamas cultivam as ideias religiosas do Budismo. Nos vales perduram os hábitos do Induismo. As duas filosofias vivem pacificamente lado a lado, às vezes misturadas. Stupas, Chaityas, pagodes, templos - um mundo extremamente fascinante, conservando até hoje exatamente como na época medieval.
- 13) ARTE CHINESA: Na China desenvolve-se uma arte budista das mais refinadas, que com sua arquitetura sofisticada, sua escultura expressiva, sua pintura estilizada, esmalte e cerâmica delicada influencia o mundo inteiro, especialmente os vizinhos Coreia e Japão.
- 14) ARTE CHINESA: A pintura chinesa desde o princípio até a arte clássica.
- 15) JAPÃO: Épocas Asuka Nara.
- 16) JAPÃO: Épocas Heian e Kamakura.
- 17) JAPÃO: Épocas Muromachi e Momoyama, sua arquitetura, paisagismo, arte de jardinagem, escultura, pintura, artesanato, ópera Nô, Kabuki, Bunraku, Kyogen, Mai e Odori Ballets.
- 18) JAPÃO: Época Edo e Atual: Ikebana, Gagaku, cerimônia de chá, geishas, danças folclóricas, ritos e festivais religiosos de Xinto e Budismo.
- Arte dos Índios das Américas
- 19) Arte Azteca e Maya: da América Central, México apresenta umas semelhanças surpreendentes, com as civilizações asiáticas, porém sem prova suficiente, até agora de um parentesco, válido.
- 20) Na América do Sul, hoje Peru, a civilização Pré-Judaica: CHAVIN, nos remotos vales dos Andes.
- 21) Períodos pré-incaicos NAZCA-ICA, PARACAS, MOCHICA E CHIAVU.
- 22) Arte do Império dos INCAS com sua admirável administração, plano econômico, estrutura social, na religião e suas festas com dança e música, sua arte e seu fim trágico.
- 23) A arte do período dos conquistadores.
- 24) Resumo e recapitulação.

.....
 Será expedido DIPLOMA DE CURSO DE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA, para ouvintes de frequência suficiente e após um teste de exame por escrito.

ANEXO F – Programa do curso “A história da arte e cultura ocidental” - FAAP (1971)

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO
SÃO PAULO

2.

- 6) - G R E C I A: Conceito de beleza e harmonia, regras de estética na Grécia.
Filmes: Arte clássica e hellenica (Grécia).
- 7) - R O M A: O império internacional, cosmopolita. Artista anônimo, engenheiro, urbanista. Realismo e culto da personalidade.
Filmes: - Arte do Império, Roma, Itália, Grécia, Baalbeck.
- 8) - BIZANTINO: O esplendor oriental Bizantino e seu impacto sobre a arte Cristã.
Filme: - Istambul, Athenas, Sicília e Ravenna.
- 9) - ÉPOCA PALEO-CRISTÃ: Da basílica romana à igreja cristã.
Filmes: - Roma e Itália central.
- 10) - ROMANICO: A formação do Cristianismo, a grande procura de expressão, dos símbolos, a vitalidade das turbulências: peregrinações a Santiago de Compostela.
Filmes: - O caminho tradicional desde os Pirineus da França até Santiago na Espanha.
- 11) - ROMANICO: Medieval Romanico, as definições. Europa central.
Filmes: - Espanha, França, Alemanha.
- 12) - G O T I C O: A mais bela e perfeita fase medieval, a Gótica, a grande época das grandes realizações: as Catedrais e o homem à procura do belo.
Filmes: - Catedral e Mosteiros da França e Alemanha.
- 13) - O OUTONO MEDIEVAL, POS-GÓTICO: As lutas entre o tradicional seguro e os sinais de abertura.
Filmes: - Inglaterra (2 filmes).

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO
SÃO PAULO

2.

- 6) - G R E C I A: Conceito de beleza e harmonia, regras de estética na Grécia.
Filmes: Arte clássica e hellenica (Grécia).
- 7) - R O M A: O império internacional, cosmopolita. Artista anônimo, engenheiro, urbanista. Realismo e culto da personalidade.
Filmes: - Arte do Império, Roma, Itália, Grécia, Baalbeck.
- 8) - BIZANTINO: O esplendor oriental Bizantino e seu impacto sobre a arte Cristã.
Filme: - Istambul, Athenas, Sicília e Ravenna.
- 9) - ÉPOCA PALEO-CRISTÃ: Da basílica romana à igreja cristã.
Filmes: - Roma e Itália central.
- 10) - ROMANICO: A formação do Cristianismo, a grande procura de expressão, dos símbolos, a vitalidade das turbulências: peregrinações a Santiago de Compostella.
Filmes: - O caminho tradicional desde os Pirineus da França até Santiago na Espanha.
- 11) - ROMANICO: Medieval Romanico, as definições. Europa central.
Filmes: - Espanha, França, Alemanha.
- 12) - G O T I C O: A mais bela e perfeita fase medieval, a Gótica, a grande época das grandes realizações: as Catedrais e o homem à procura do belo.
Filmes: - Catedral e Mosteiros da França e Alemanha.
- 13) - O OUTONO MEDIEVAL, POS-GÓTICO: As lutas entre o tradicional seguro e os sinais de abertura.
Filmes: - Inglaterra (2 filmes).

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO
SÃO PAULO

3.

- 14) - RENASCENÇA: Início da época moderna, ciência e política, vi da civil, arte realista, pagã. Artista Individual. Patroes, mecenas e colecionadores.
Filmes: - Firenze e tesouros da arte.
- 15) - A PINTURA RENASCENTISTA: A grande revolução artística: MA-
MEIRISMO.
Filmes: Obras das grandes coleções do mun-
do, Amsterdam, Roma, Firenze, Pa-
ris, Madrid e outros.
- 16) - BARROCO : O eficiente contra-movimento da Igreja de Roma.
Filmes: - Roma.
- 17) - BARROCO : Festas, bailes, comédias, bailes, ópera, mú-
sica.
Filmes: - Veneza.
- 18) - BARROCO E
ROCOCO : A serviço do absolutismo, castelos da França.
Filmes: - Castelos de Loire e suas cole-
ções de arte, móveis, tapeça-
rias.
- 19) - ROCOCO
VIENENSE: Elegância e charme da Austris dos Hapsburgs.
Filmes: - Salzburg e Vienna.
- 20) - O MOVIMENTO
MUNDIAL DO BARROCO: Pintura flamenga e holandesa e espanhola.
Filmes: - Obras dos grandes museus do mundo.
- 21) - BARROCO-ESTILO
UNIVERSAL : Do Portugal ao Brasil.
Filmes: - Lisboa, Obidos, Batalha, oporto,
Tomar e outros.
- 22) - ALTO BARROCO E
POS-BARROCO : "Manuelino" em Portugal.
Filmes: - Lisboa, Queluz, Setúbal, Mafra,
Cintra, Valença, Viseu, Braga
e outros.
- 23) - BRASIL: Barroco Mineiro e do Norte.
Filmes: - Brasil, em 2 filmes.

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO
SÃO PAULO

4.

- 24) - COLONIAL: Na América do Norte, período Federal.
Filmes: - USA, Nova Inglaterra, Boston, Capcod, Sturbridge, Lennox, Washington e outros.
- 25) - XIX SÉCULO: A luta entre o Romântico, o Acadêmico, os Estilos e a vitória da Arte da Engenharia na era da industrialização. Academismo, Realismo, Impressionismo.
Filmes: - A capital da Arte do 19º séc. : Paris.
- 26) - XX SÉCULO: As novas idéias, Art. Nouveau, Belle Epoque, os novos valores: Dadaísmo, Cubismo, Futurismo, Expressionismo, Surrealismo, Abstracionismo.
Filmes: - Os grandes mestres e suas obras, desde 1900 - até hoje. Gaudi até Picasso.
- 27) - XX SÉCULO: O novo centro do mundo: New York. Arte e idéias novas realizadas nos EE UU do Norte.
Filmes: - New York, IIT Chicago, GM Detroit MIT e Harvard, Boston, Northland Shopping Center.
- 28) - XX SÉCULO: A escultura moderna e sua nova linguagem.
Filme: - Coleção Fondation Maeght, Antibes, EXPO 67 - Montreal.
- 29) - XX SÉCULO: A arte da atualidade, experiências e pesquisas, artistas nacionais e internacionais e seus caminhos diversos.
Filme: - USA, Europa e Brasil, Bienal de São Paulo.
- 30) - ARTE DE VANGUARDA: O que se passa no mundo atualmente.
Filme: - Modern Art, Guggenheim, Whitney em New York, 35ª Bienal de Veneza.

Prova escrita no 1º Semestre: 16 de junho de 1971

Prova escrita no 2º Semestre: 1º de dezembro de 1971.

Prof. HERBERT DUSCHENES

ANEXO G – Programa do curso “A história da arte e cultura ocidental” - FAAP (1974)

- 7) A SITUAÇÃO BRASILEIRA: Panorama da arte Brasileira (MAM)-Pré-Bienal- Jovens artistas contemporâneas-JAC (MAC)
Filme "Acontecimentos Artísticos em São Paulo - 1972 "

- 8) O PROBLEMA DAS EXPOSIÇÕES: Bienais, Juri, Premios, critica, museos
Filme: "A XII Bienal de S. Paulo"

N.B.: Os filmes acima apresentados foram realizados na 35ª e 36ª Biennale de Venezia, Italia; na Xª-XIª-XIIª Bienal de S. Paulo, na Pré-Bienal, no MAM, MAC; na coleção do Museum of Modern Art, Whitney Museum, Guggenheim Museum, New York, USA; no Musée d'Art Moderne, Paris; na Fondation Maeght, St. Paul-de-Vence, França; na EXPO-67, Montreal, Canada; Museum Wallraf-Richartz, Colônia, Alemanha; Documenta e outros locais na Alemanha, Suíça, Inglaterra, Holanda.

MUSICA MODERNA :

- 9) ESCOLA DE PARIS : Impressionistas, Neo-Classicistas, Colapso da Tonalidade tradicional, Gebrauchsmusik.
Exemplos em gravações de:
Debussy, Ravel, Stravinsky, Orff, Henze
Hindemith, Penderecki, Henry, Messiaen
- 10) ESCOLA VIENNESE : Atonalidade, Dodecafonias, Serial, Fluxus.
Exemplos em gravações de :
Strauss, Schoenberg, Eaton, Berio, Webern
Takemitsu, Boulez, Stockhausen, Brown,
Kagel, Grupo Nuova Consonanza.
- 11) MUSICA CONCRETA,
ELETRÔNICA, ALEATORIA
COMPUTADOR : (CARSON) (TAKEMITSU)
Exemplos em gravações de:
Carson, Takemitsu, Henry, Pousseur, Babbitt,
Pfeiffer, Subotnik, Carlos, Gerhard, Erb,
Wuorinen, Xenakis, Vercos, Cage, Hiller.
- 12) NACIONAL, POLITICA : Folklore, Berlin aos anos 20, 2ª guerra mundial, Protesto, Política, Dixie, Jazz, Show, Musical.
Exemplos em gravações de:
Kodaly, Bartók, Prokofiev, Shostakovich,
Mussorgsky-Emerson-Lake-Palmer, Bercht,
Dietrich, Piaff, Baez, Simon e Garfunkel,
Dixie, Loesser, Bernstein, Zappa, Hair,
Jesus X Superstar, Godspell.
Piaff
- A ARTE DO MOVIMENTO HUMANO:
sob orientação de D. Maria R. Duschene, diploma internacional do Art of Movement Center, London, Inglaterra. Dance Notation Bureau, membro, New York.
- 13) DANÇA EXPRESSIVA : Teoria, time-study, coreometria, testes, exercícios de percepção, Cinestética, Labanotation, palco, coreografia, TV.
Filme: "Grupo Maria Duschene" e demonstração ao vivo.
- 14) EXPRESSION CORPORAL: Educação, terapia, psicologia, dança em grupo, dança coral. Demonstração ao vivo
Filme: "Análise do Movimento Humano"

ANEXO H – Programa reformulado do curso “A história da arte e cultura ocidental” - FAAP (1974)

Ao Departamento de Estética e Arte
a/c Prof. Mario Noboru Ishikawa, Chefe do deptº.
Fundação A.A.Penteado, S.Paulo

15.8.1974

Prezado Professor,

De acordo com a determinação do departamento, entrego-lhe nesta data o meu PROGRAMA REFORMULADO, da História das Artes e das Técnicas, para o 1º semestre, reformulado conforme as exigências feitas na Reunião do 9.8.74, exigências essas que impuseram:

- 1) que os 1º e 2º semestres sejam dedicados a metodologia da história da arte, conforme Prof. Donato Ferrari
- 2) que se abandone o sistema de informação panorâmica da história da arte de ordem cronológica, considerado além da possibilidade de ensino (conf. Prof. Zanini)
- 3) que se substitua temas limitadas, de acordo com o preparo precário do estudante Brasileiro (conf. Profa. Amélia Toledo) e que se passe à debate deles.
- 4) que seja reduzida a carga horária de certos professores afim de ceder lugar à uma nova professora, D. Daisy, a ser contratada (conforme insistente pedido dos professores Buongiorno e Zanini).

Fica deste modo interrompido o meu programa de ensino exatamente na metade, conforme eu chamei atenção aos membros do departamento varias vezes, programa este formulado por mim antes de reassumir, e apresentando ao Prof. Ferrari em Novembro do ano passado, 1973 e por ele aceito após diversas modificações, e em seguida distribuído a todos os membros da faculdade, junto com a minha carta explicativa das razões, notadamente da minha opinião da necessidade da CONTINUAÇÃO de um plano de instrução, de ponto de vista profissional e pedagógico. Nenhuma objeção jamais foi feita e considerei o plano como aceito por todos, plano que distribuía a matéria da arte desde o início da história até aos nossos dias, em 30 lições, portanto durante o 1º e 2º semestre. Uma vez que o ensino do 2º semestre não me foi concedido pela reunião do departamento realizada em princípios de Julho 74, e pela qual eu não foi convocada, fica anulado o planejamento feito com antecedência e já executado até a metade, contrariando deste modo não só o compromisso assumido comigo mas notadamente da minha parte com os alunos, que grandemente me entristece.

O programa anexo foi mais uma vez mudado após inspeção pelo Prof. Buongiorno, Prof. Schaeffer e D. Glice Nunes.

Atenciosamente

ANEXO I – Programa do curso básico “História das artes e das técnicas” - FAAP (1974)

- 2 -

- 6) A linguagem da Arte e Comunicação dos ANOS 60 que tenta enfocar os problemas vitais que tivemos de enfrentar após o cataclismo das grandes guerras.
Filme: POP, o Trivial, Ação, Happening, Perceptual, Ambiental, Cinética, Op, Computador.
- 7) A nova linguagem da Escultura e da Arquitetura contemporânea.
Filme: Encontro internacional, Expo Montreal 67, Buckminster Fuller, Habitat, Corbusier Ronchamp.
- 8) Há ainda lugar para o artista individual contra grupos de especialistas e trabalho em Equipe?
Filme: Vários artistas em processo de criação e seus depoimentos.
- 9) Deve-se falar em "Progresso" na Arte? Em confrontação 2 acontecimentos internacionais de grande importância:
Filme: 35ª Biennale de Venezia, 1972 e XII Bienal de S. Paulo, 1973.
- 10) Justificam-se exposições e Museos em nosso mundo dinâmico?
Filme: novos exemplos e novas ideias de Comunicação visual, audio-visuais, perceptuais etc., de impacto, originalidade, humor, vibrações e inspirações.
- 11) Pode-se viver de arte? A comercialização, as galerias, preços e leilões, manipulações, os marchands. Falsificações e modernos métodos de verificação de autenticidade; E suas dúvidas.
Filme: As galerias de Soho, New York, observadas em 1973- 1974.
- 12) Conceitual - Multimedia - Cinesica + Expressão Corporal.
Filme: Experiências nos EEUU e no Brasil, 1973 - 74
- 13) " Transmutation Fantastique" - Eletônica - Video
Fita: Da Dodecafonia à Quadrifonia. Comentário sobre a Música Contemporânea com exemplos recentes, incl. pesquisas inéditas, ainda não publicadas dos centros de experiências da Alemanha e New York, 1974.
- 14) Mitologia individual - Mitologia Científica - "The 3rd Routine"-
"Gedächtnisausstellung".
Filme: "Projekt 74 " Köln, Alemanha.
- 15) A Voz da nossa Juventude.
Filme: JAC nos MAC - 1972 - 1973. (seguida de provável visita).

segue

- 4 -

Musée d'Art Moderne , Paris, França
 Musée de l'Homme, Paris, França
 Fondation Maeght, St. Paul-de-Vence, Nice, França
 Musée Grimaldi, Picasso, Antibes, França
 Musée Léger, Biot, A.M., França
 Sammlung Ludwig, Köln, Alemanha
 Museum Wallraf-Richartz, Köln, Alemanha
 Römisch-Germanisches Museum, Köln, Alem.
 Kunstverein Köln, Alem.
 Museum des XX. Jahrhunderts, Vienna, Austria
 Parque Guell, Barcelona, Espanha
 Casino Monte-Carlo, Monaco
 Chapelle Ronchamp, França
 União dos Estudantes, Tampere, Finlândia
 Wasa Musei , Stockholm, Suécia
 Cultural Center, Londres, Inglaterra
 University of East Anglia, Norwich, Inglaterra
 City of Cumbernauld, Glasgow, Escócia
 Fussgängerzone München, Alem.
 Jogos Olímpicos, München, Alem.
 e outros.

Arquitetura Contemporânea em fôco, de:

São Paulo
 New York
 Montreal
 Chicago
 Paris
 Stockholm
 Tapiola, Finlândia
 Helsinki, "
 München
 Vienna
 Londres
 e outras.

São Paulo, 15 de Agosto 1979

Herbert Duschene

HERBERT DUSCHENES

Prof. de Historia das Artes e das
Técnicas, do deptº de Estética e Arte

ANEXO J – Programa do curso básico “Estética e história da arte” - FAAP (ca. 1974-1975)

Faculdade de Artes Plásticas

Curso Básico: Estética e História da Arte

Prof: Herbert Duschene

Finalidade do curso:

Induzir o estudante a tomar contato com a arte de hoje, ajudar-lhe a situar-se e encontrar critérios válidos, baseados em informação adequada, formular crítica própria, dando-lhe oportunidade de pronunciar-se em debates e comentários por escritos.

Meios de ensino:

Exposição teórica, gráfica e áudio-visual. Filmes, vídeo-tapes, gravações da autoria do próprio professor, especialmente editados para fins didáticos.

Avaliação do aproveitamento:

Comentários escritos, participação em debates, interesse na aula.

(Indispensável a ajuda de monitores. Indicação de bibliografia. .

1º Semestre:

- 1) O perfil do estudante: apresentação por escrito, dados, motivo da escolha da profissão, ideal na vida, artistas preferidos, viagens, línguas. Comentários sobre arte atual (após projeção de filme atual) p. escrito.
- 2) A situação da juventude de hoje:
jovens artistas Brasileiros (JAC no MAC)
- 3) A preocupação dos seus contemporâneos na Europa
(Mocidade europeia na 5ª Documenta de Kassel)
- 4) O ambiente de Paris e Londres Hoje em dia
(Rive Gauche ainda válida? Soho produz arte?)
- 5) A Vanguarda dos EEUU
(Greenwich Village e Soho)
- 6) Mocidade diante da arte, educação, percepção, métodos.
(Jardins de infância, Holanda, escolares Fundação Miró, ginásio no EM)
- 7) Como chegamos a este ponto no tempo?
Novo século-nova arte : Art Nouveau
- 8) À procura do essencial-Intermediação-Mística-o feio expressivo
Expressionismo Nórdico, Les Fauves, Bruecke, Blaue Reiter
- 9) Novo mundo, novas formas, novos objetivos
Cubismo .Fim da estética tradicional.
- 10) A grande decepção-frustração-revolta
Dadaísmo

- 11) O homem interno : á procura de uma análise do subconsciente.
Surrealismo, simbolismo. Psicoanálise. Gestalt, Perls, Rogers, Jung.
- 12) Expressionismo abstrato : a conquista do nosso século.
Fantasia, imaginação, poesia, mensagem máxima. Geométrico, mensagem mínima.
- 13) O concreto e o abstrato: escultura.
A figura humana, o objeto. Interno, externo. Nova linguagem, novos objetivos
- 14) Arte para uso cotidiano, desenho industrial, o belo objeto:
a união de artistas no "Bauhaus"
- 15) As profundas consequências do Bauhaus: New Bauhaus, Escola de Chicago
nos EEUU, Mies van der Rohe, 2ª versus 3ª geração. Arte da fotografia.

2º Semestre:

- 1) EEUU - novo polo artístico : Pop-Industrial-Minimal
 - 2) New York - novo centro do mundo da arte
 - 3) Arte do Movimento : Dança expressiva moderna
 - 4) Happening, Fluxus, Sensibilização
 - 5) Expressão corporal
 - 6) Expressão cênica, Sinésica
 - 7) A música do século XX : Da revolução de Vienna, Dodecafonía, á serial.
 - 8) Revolução de Paris: programação, concreta, eletrônica, Corticalart.
 - 9) A qualidade da nossa vida : O ambiente urbano, problemas e soluções.
Cidade ideal, cidade jardim (Tapiola) , a cooperação dos artistas.
 - 10) O futuro já chegou: ideias de Buckminster Fuller, Saffdie, Portman
postas em prática. Domo geodésico, Habitat, Megastructure.
 - 11) Cor em nossa vida: Pesquisas de Vasarely, mestre da arte Op.
 - 12) Tapeçaria: tridimensional
 - 13) Centros Culturais: Museus? Bienais? Galerias? Comércio? Comunicação
de massa? Participação ? Arte de elite? Crítica. Falsificações.
 - 14) HOJE: Arte pelo correio ("Prospectiva-74" no MAC)
Arte pelo ar (Video na "Projekt-74" Koeln, Alemanha)
 - 15) Video-arte. EEUU, Japão, Europa. E nós?
Documentário por filme, demonstração por gravador de video.
- NB: Após a última aula será projetado o mesmo filme da 1ª aula do 1º semest
e pedido novamente um comentário por escrito. Avaliação da mudança entre
1º e último (teste, tanto para estudante como professores) .

ANEXO K – Programa do curso “Estética e história da arte” - FAAP (1975)

Fonte: AMM-CCSP

1º Semestre

- 1) INTRODUÇÃO:
Definições, métodos, conceitos, opiniões, controversias.
- 2) A ARQUEOLOGIA MODERNA:
Métodos técnicos e intelectuais.
- 3) AS PRIMEIRAS MANIFESTAÇÕES DO HOMEM
da Caverna, interpretações possíveis e problemáticas.
- 4) O BERÇO DA CIVILIZAÇÃO ?
Mesopotâmia, entre dois rios, ontem e hoje.
- 5) ARTE RELIGIOSA-POLÍTICA
dirigida durante 3000 anos nos impérios do Egito
- 6) DA IMAGEM-SÍMBOLO À ESCRITA
Cuneiforme, hieróglifos, significância e interpretação
- 7) O CONCEITO DA BELEZA
poesia, ritmo, forma, ideal, regras e cânones na Grécia.
- 8) O ARTISTA INDIVIDUAL
independente, criação livre, pesquisa, desenvolvimento, Grécia
- 9) INTERNACIONALIZAÇÃO DA ARTE
Império Romano, Comunicação, Intercâmbio de ideias, cópias.
- 10) A FORMAÇÃO DA ARTE CRISTÃ
Origens orientais, gregos, nórdicos em confronto.
- 11) A PROCURA DO SÍMBOLO DEFINITIVO CRISTÃO
Pesquisas da Época Pre-medieval e Romanica
- 12) A BELEZA DIVINA
do alto-medieval Gótico
- 13) O EMOCIONAL-IRRACIONAL na ARTE
Bizantina, aceitação e influência até hoje.

- 14) O INICIO DA VIDA MODERNA
o homem no centro do mundo da Renascença
- 15) A GRANDE PINTURA RENASCENTISTA
Composição, perspectiva, tema, cor
continuação no 2º semestre
- 16) ESTILO UNIVERSAL
Barroco de Roma, católica, até Absolutismo político
- 17) APOGEO E EXAGERO
Barroco e Rococó, do original ao irracional, épocas brilhantes.
- 18) O MUNDO BURGUES
Holanda protestante, Revolução Francesa, novos temas, novos meios.
- 19) O PREPARO DA ARTE DE HOJE
Arte romântica dos estilos versus Engenharia, do XIX Século.
- 20) A REFORMULAÇÃO DOS VALORES
Art Nouveau, Expressionismo, Cubismo
- 21) A MUDANÇA PROFUNDA APÓS A 1ª GUERRA MUNDIAL
Revolução Anti-Arte Dadaísmo, versus Bauhaus racional, e consequências
- 22) NOVAS DIMENSÕES
3/2 dimensão, 4ª dimensão, nova perspectiva, o Abstrato.
- 23) APÓS MAIS UMA GUERRA MUNDIAL
Os anos 60, Novo Dadaísmo, outros valores ?
- 24) O ESPETADOR ~~ESTE~~ INDIVÍDUO IMPORTANTE ~~PARTICIPA~~ DA ARTE
Obra aberta-Fluxus-Happening-Conceitual
- 25) O AMBIENTE HUMANO-A QUALIDADE DA VIDA
Arquitetura, Planejamento, Cooperação dos artistas
- 26) A NOVA LINGUAGEM
da Escultura, objeto, forma, ideia, símbolo

- 27) A CENA CONTEMPORÂNEA
LINGUAGEM do corpo, Cinesica, Expressão corporal
- 28) DISCUSSÕES DO MOMENTO
Mitologia individual ou científica? A máquina, a comunicação.
- 29) os meios DE COMUNICAÇÃO ELETRÔNICA A SERVIÇO DA ARTE
TV, CINE, VIDEO-novas possibilidades para artista-indivíduo-massa
- 30) PANORAMA BRASILEIRO
JAC-MAC-MAM-PRE-BIENAL-BIENAL-MASP-FAAP - e 1975.

Avaliação do aluno:

Por pelo menos 1 Prova, Individual, por Escrito, por semestre-
Tema: conceito, comentário crítico, tomada de posição, defesa de
ideia, conhecimento.

Graduação por: demonstrar interesse, participação na aula,
conhecimento e amadurecimento, desenvolvimento de conceito
próprio.

ANEXO L – Programa do curso “Estética e história da arte” - FAAP (1975)

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO
CURSOS LIVRES DE EXTENSÃO CULTURAL :ANO LETIVO 1975

HISTÓRIA
da
ARTE

apresentada por Herbert Duschene, professor da história da arte do departamento estético da FAAP, e acompanhada, em cada conferência de Filmes Cinematográficos Coloridos, da autoria do próprio conferencista, com Fundo Musical de resp. época, além de gravações, slides e gráficos.

- 1) A HISTÓRIA DA ARTE E CULTURA OCIDENTAL - 1ª parte. Cada 4ª feira, das 18.00-19.00
Do início da história do homem, passando pelos grandes períodos da Mesopotâmia, Egito, Grécia, Roma, Renascimento, Paleocristã, Medieval, Românico, Gótico, Renascimento, Barroco, Rococó, Classicismo, Romântico até o XIX século, base da nossa arte contemporânea. Riquíssimo material, colecionado no próprio local pelo professor. Incluindo no curso: Visita à 13.ª BIAL Internacional de S. Paulo, Panorama de arte Brasileira, Escultura 1975 do MAM, e outros.
- 2) A HISTÓRIA DA ARTE E CULTURA OCIDENTAL - 2ª parte: cada 3ª feira
ARTE CONTEMPORÂNEA - Curso de ATUALIZAÇÃO - A arte do XX. século e Iniciação e Visita à 13.ª BIAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO.
Arte da Bauhaus, Impressionismo, Expressionismo, Art Nouveau, Les Fauves, Cubismo, Futurismo, Orfismo, Suprematismo, Construtivismo, De Stijl, Collages, Dadaísmo, Bauhaus, Surrealismo, Realismo Mágico, Expressionismo Abstrato, Abstração Lírica, Art Brut, Automatismo, Action Painting, Happening, La nouvelle Ecole de Paris, Tachismo, Concretismo, Combines, Prototypes, Arte Povera, Arte Cinética, Pop, Grupo Zero, Ambiental, Fluxus, Container, Op art, Hard Edge, Computador, Sounding, Impacto Múltiplo, Arte Minimal, Land Art, Earth Art, Arte Conceitual, Cinética, Mitologia individual, Fotorealismo, Mitologia Científica, Vídeo, Routines e o Futuro. Filmes com fascinante conteúdo, realizados nos Biennais nacionais e Internacionais, S. Paulo, Veneza, Lausanne, A Documenta, Projekt 74 e outros acontecimentos importantes, além das galerias das grandes cidades do mundo, completo até 1975. ✕ ✓
- 3) A HISTÓRIA DA ARTE E CULTURA ORIENTAL. cada 2ª feira, das 18.00-19.20
A arte e filosofia do mundo Oriental, incluindo a Índia, Camboja (com 3 filmes de inestimável valor sobre o império Khmer de Angkor, hoje um território inacessível por causa da guerra, e parcialmente destruído) Sião, Tailândia, Birmânia, Nepal, China, Japão; do mundo Budista, Zen, Xinto, e Induismo. Incluindo o mundo do Islã, da Arábia, Turquia, Espanha, Índia, terminando o curso com conferências sobre a arte Pré-Columbiana do Peru e México, de provável origem Oriental. Filmes e gravações de sensacional material de cerimônias santas, civis, danças, festas, opera No, Kabuki etc.
- 4) Um novo curso, de material inédito: A HISTÓRIA DA MÚSICA E DA DANÇA com a colaboração da Prof. Maria Duschene e apresentação da bailarina Silvia Beatriz Duschene e seu conjunto de danças, ao vivo - além de filmes, slides, gravações e gráficos, dando uma visão coordenada da evolução durante a história da arte Rítmica/Música e Dança.
cada 5ª feira, das 18.00-19.20

Em Preparo:
O HOMEM E A ARQUITETURA - as grandes realizações, seus projetos, suas ideias, problemas e soluções. Um curso de causar reflexão, inspiração e impacto, apresentando material variado, em grande parte inédito.

Em preparo:
Uma série de apostilas, acompanhando os cursos para facilitar a elaboração e compreensão do conteúdo.

Para o segundo Semestre de 1975 posso oferecer:

I) A sequência da serie: França, arte moderna e contempor.

- 1) Arte entre as guerras mundiais
- 2) Os anos 60
- 3) Arte hoje
- 4) Arquitetura na França (Ronchamp, Corbusier)
- 5) A arte da Tapeçaria Moderna

II) Historia da Arte : A França Medieval até Barroco

1)	Epoca Romanica	igrejas, abadias
2)	" Gotica	catedrais, mosteiros
3)	" Renascença	castelos, moveis
4)	" Barroca	Versailles, jardins
5)	" Rococo	artesanato, tapeçarias

III) Introdução e Visitas à Bienal de S. Paulo

- 1) A Biennale de Veneza 1970
- 2) " " 1972
- 3) A 5ª Documenta 1972
- 4) A Bienal de S. Paulo 1973
- 5) A Pre Bienal 1974
- 6/7 2 Visitas à Bienal, encontro no local Ibirapuera

IV) BICENTENIAL dos Estados Unidos

- 1) Epoca colonial e Federal
- 2) Chicago e Boston
- 3) New York
- 4) Hirshhorn Museum, Washington DC
- 5) Soho, Vanguarda USA
- 6) Dança, New York

V) Portugal

2 filmes sobre Portugal, sua arte, arquitetura, dança, paisagem, gente.

VI) Inglaterra

- 1) Epoca Elisabethana - Tudor
- 2) " Classica
- 3) " Moderna
- 4) " Contemporânea (Cumbernauld, New Towns)

VII) Novas Ideias na Arquitetura Contemporânea e Futura

- 1) Tapiola, cidade jardim
- 2) Megastructure
- 3) Omnipolis
- 4) Domo Geodésico
- 5) Cidade instantanea
- 6) Cidades flutuantes e voadoras

Vendo e revendo o material meu e os filmes, e pensando bem, mais uma vez, acho que o programa ideal seria

- 1) Começando com o processo Watergate (com o qual começa o meu filme "D'ont walk" de New York), apresentando e comentando a maior crise de consciência dos EEUU, sua implacável análise e seu fecho moral, iniciando assim a palestra sobre a força moral dos EEUU, o modo democrático e sua origem puritana. Seguido depois pela aspeto humano e o esforço em favor do homem - e notadamente da criança - dentro da técnica e do gigantismo da megalopolis de New York. (1.º filme da minha novíssima Trilogia sobre New York).
- 2) A juventude em Soho, bairro de New York, e suas obras de arte. (2.ª parte da Trilogia)
- 3) "Rapid Transition", a 3.ª sequência da série New York, documentando a deriva informal, formal e fantástica, em Greenwich Village, pela sociedade, no palco pelos profissionais e o único acontecimento no Guggenheim Museum do "Con-Cou-Bazar" de Jean Dubuffet.
- 4) Voltando ao passado, explicando como os EEUU chegaram a este incrível progresso, mostrando a paisagem do Norte, o ponto de chegada da "Mayflower" e sua gente, as primeiras casas dos colonizadores e sua gente, Washington e Boston.
- 5) Apresentando ideias revolucionárias, realizadas nos EEUU, como o 1.º technical centre, centro de pesquisas da GM, o primeiro shopping center, pai de todos os milhares de outros no mundo inteiro, Harvard University, New York anos 50.
- 6) Washington hoje: a mais novo museu de arte do nosso tempo, o "Hirshhorn Museum".
- 7) A sociedade em atividade artística, na universidade de New London, Connecticut College, New York, etc.
- 8) A Arquitetura americana, desde a Escola de Chicago até as audaciosas ideias de "Megastucture", "Gigantismo" e outras realizadas em Chicago e New York.

(Filmes nos 5, 6, 7 e 8 inéditos, não apresentados ainda)

N.B. Em caso de boa aceitação e interesse, poderá o curso ser prolongado por mais 2 conferências, incl. outro aspeto da época colonial-Federal-Romântica - como também sobre as novas atividades artísticas nos EEUU, a nova ala coleção Isenmann no Metropolitan, novas exposições no Guggenheim etc. etc.

ANEXO M – Autorização para realização de curso de extensão universitária na Universidade de São Paulo (1970)