

# Das lágrimas à indiferença: O “ocaso da vanguarda” em dois filmes brasileiros

*From tears to indifference: the decline of vanguard in  
two Brazilian films*

Luís Alberto Rocha Melo

Professor do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa  
de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens (PPG-ACL) no  
Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora  
(IAD/UFJF)

[luisrochamelo@gmail.com](mailto:luisrochamelo@gmail.com) ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6470-1269>

## RESUMO:

Este artigo apresenta dois estudos de caso inseridos na pesquisa “Historiografia audiovisual do cinema no Brasil”: os longas-metragens *Cinema de lágrimas* (Nelson Pereira dos Santos, 1995) e *Avanti Popolo* (Michael Wahrmann, 2014). Ambos tematizam o ocaso de determinadas concepções de vanguarda que marcaram a história recente do cinema brasileiro. *Cinema de lágrimas* estabelece um contraponto à “tradição moderna” instituída pelo Cinema Novo, deslocando o *marco zero* para o melodrama latino-americano dos anos 1930-50. Em *Avanti Popolo*, o alvo é a geração que ficou conhecida sob o signo da contracultura e do experimentalismo dos anos 1970.

Palavras-chave: *Historiografia Audiovisual. Melodrama. Cinema Experimental.*

## ABSTRACT:

This article presents two case studies inserted in the research “Historiografia audiovisual do cinema no Brasil”: the feature films *Cinema de lágrimas* (Nelson Pereira dos Santos, 1995) e *Avanti Popolo* (Michael Wahrmann, 2014). Both of them bring forth the decline of certain conceptions of vanguard that marked the recent history of Brazilian cinema. *Cinema de Lágrimas* (Cinema of tears) establishes a counterpoint to

---

MELO, Luís Alberto Rocha. **Das lágrimas à indiferença: O “ocaso da vanguarda” em dois filmes brasileiros.**

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

the “modern tradition” instituted by *Cinema Novo*, shifting the *ground zero* to the Latin American melodrama of the 1930-50s. In *Avanti Popolo*, the target is the generation that became known under the sign of counterculture and experimentalism in the 1970s.

Keywords: *Audiovisual Historiography. Melodrama. Experimental Cinema.*

Artigo recebido em 15/01/2019

Artigo aceito em 09/03/2019

### **Sobre a noção de historiografia audiovisual**

O objetivo deste texto é discutir de que forma os longas-metragens *Cinema de lágrimas* (Nelson Pereira dos Santos, 1995) e *Avanti Popolo* (Michael Wahrmann, 2014) tematizam o ocaso de determinadas concepções de vanguarda que marcaram a história recente do cinema brasileiro. *Cinema de lágrimas* e *Avanti Popolo* se inserem como estudos de caso em uma pesquisa mais ampla, intitulada “Historiografia audiovisual do cinema no Brasil”, desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa Historiografia Audiovisual, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).<sup>1</sup> O objetivo da pesquisa é levantar, investigar e divulgar a produção de filmes que apresentem como tema e objeto de reflexão a própria história da atividade cinematográfica no país, isto é, a história do cinema “escrita” pelos filmes. A hipótese é a de que tais filmes podem apresentar para o historiador de cinema novas perspectivas metodológicas para uma análise compreensiva dos discursos historiográficos sobre o cinema no Brasil, ampliando, aprofundando ou problematizando as interpretações vigentes.

Em relação aos enfoques tradicionais (ALLEN; GOMERY, 1995, p. 95-241), a pesquisa “Historiografia audiovisual do cinema no Brasil” está ligada à história das ideias cinematográficas. Em um sentido mais amplo, dialoga com o campo das discussões entre Cinema e História que, desde os anos 1970, a partir da

---

MELO, Luís Alberto Rocha. **Das lágrimas à indiferença: O “ocaso da vanguarda” em dois filmes brasileiros.**

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.**

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

divulgação dos trabalhos de Marc Ferro e da incorporação do cinema como “novo objeto” pela História Nova (MORETTIN, 2007, p. 39), vêm se complexificando no meio acadêmico. Para Ferro, tratava-se em linhas gerais de pensar o cinema como “agente da história”, levando em consideração a capacidade de intervenção do cinema por meio de sua linguagem (ou de seu “modo de escrita”), as relações entre essa escrita e a sociedade que a produz e recebe, bem como as tensões que nascem de uma dupla perspectiva de leitura: a “leitura histórica do filme” e a “leitura cinematográfica da história” (FERRO, 1995, p. 13-19).<sup>2</sup>

Em sua *Teorie del cinema (1945-1990)*, Francesco Casetti aponta o reaparecimento, nos anos 1970-80, do interesse histórico pelo cinema, decorrente, entre outros aspectos, de maior acesso aos filmes. Os contextos ao quais se refere o autor são os dos Estados Unidos e da Europa, mas a observação também é válida para o caso brasileiro, sobretudo se atentarmos para os estudos sobre a história do cinema no país, desenvolvidos em âmbito acadêmico a partir dos anos 1970.<sup>3</sup> De acordo com Casetti (2005, p. 320-321), tal revalorização da história decorre, em parte, da recuperação, difusão e restauração de obras esquecidas durante muitos anos. Amplia-se o conceito de “documento”, que não precisa mais necessariamente considerar apenas os textos “em papel”, e passa a incorporar múltiplos conteúdos registrados em outros suportes – incluindo, evidentemente, a película e a fita magnética (contemporaneamente, também o arquivo digital).

Casetti aponta três vertentes das histórias sócio culturais nas quais o cinema se insere: a primeira delas trata das relações entre cinema e política; a segunda, gira em torno das representações da realidade social, que podem surgir diretamente em filmes de caráter documental, ou indiretamente em filmes ficcionais; a terceira vertente relaciona-se ao estudo das dinâmicas e das estruturas sociais que o cinema revela enquanto agente social (CASETTI, 2005, p. 328-330).

Dessas três linhas, as duas últimas nos interessam mais de perto: no campo das representações da realidade social pelo cinema, Casetti (2005, p. 329) destaca os modos de “autorrepresentação de uma sociedade para criar em seus membros

---

MELO, Luís Alberto Rocha. **Das lágrimas à indiferença: O “ocaso da vanguarda” em dois filmes brasileiros.** **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v.9, n.17: mai. 2019.  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

um sentido de pertencimento, proporcionando a possibilidade de compartilhar temas de discussão e modelos referenciais”,<sup>4</sup> o que inclui formas de autorrepresentação de diversas expressões culturais (o autor menciona, como exemplos, a juventude, as culturas afro-americanas e a participação feminina). As dinâmicas e estruturas sociais, por sua vez, estão presentes não apenas nos filmes mas também nas pesquisas que investigam o ambiente cinematográfico, examinando “formas de vida e de trabalho daqueles que ‘fazem o cinema’, quer dizer, atores, diretores, produtores, técnicos, agentes etc.” (CASSETTI, 2005, p. 330).<sup>5</sup>

A pesquisa em torno do que denominamos *historiografia audiovisual* insere-se tanto na perspectiva da autorrepresentação quanto na ideia do cinema como um agente social, na medida em que se pode considerar a representação do ambiente cinematográfico, nos filmes, como a forma pela qual o cinema se vê a si mesmo enquanto parte constitutiva da sociedade (com suas dinâmicas e contradições). Ao mesmo tempo, no gesto mesmo de se autorrepresentar, constrói sua própria história por meio de um outro processo fundamental de enunciação, qual seja, a “autorreferencialidade” (CASSETTI, 2005, p. 272) ou “autorreflexividade”, conforme a denominação de Robert Stam, em seu estudo sobre o anti-ilusionismo na literatura e no cinema (STAM, 1981).

Além de chamar a atenção para seus próprios artifícios, na arte autorreflexiva “a mão do artista é, antes de mais nada, visível” (STAM, 1981, p. 55). Além disso, os textos autorreflexivos inscrevem o leitor ou o espectador no espaço retórico e narrativo, frequentemente alertando o público “contra as armadilhas da leitura e da interpretação” (STAM, 1981, p. 70). Citando Christian Metz, Casetti elenca alguns procedimentos fílmicos de enunciação cinematográfica, entre eles, os que se dirigem diretamente ao espectador, tais como o olhar para a câmera, os créditos iniciais e finais, a tela dentro da tela, a presença de objetos sintomáticos como os espelhos, a citação a outros filmes, além das “exibições do ‘dispositivo’”, em cenas que se passam no meio cinematográfico, revelando câmeras, microfones e outros objetos que remetem (às vezes, metaforicamente) à produção e à recepção cinematográficas. “Em todos estes procedimentos”,

afirma Casetti com base na sistematização proposta por Metz, “o filme se ‘dobra’ sobre si mesmo, evidenciando as instâncias que o organizam”, e tornando-se paradigma de si próprio (CASSETTI, 2005, p. 275).<sup>6</sup>

*Cinema de lágrimas* e *Avanti Popolo* são filmes que operam nessas perspectivas aqui sumariamente apresentadas, voltando-se para diferentes tradições cinematográficas (no primeiro caso, o melodrama e o Cinema Novo; no segundo, o cinema experimental). Como veremos em seguida, ao elegerem o diálogo com essas tradições, ambos vão tematizar de forma irônica a crise dos projetos de vanguarda no cinema brasileiro dos anos 1960-70, produzindo, assim, no campo da ficção, pensamentos bem particulares sobre a história recente da atividade cinematográfica no país.

### **Vanguardas em crise: as revisões do passado em *Cinema de lágrimas* e *Avanti Popolo***

“O ocaso da vanguarda” é o título de um dos capítulos do livro *Os filhos do barro*, de Octavio Paz (2013, p. 107-165), publicado originalmente em 1972. Nele, o poeta e ensaísta mexicano assume a modernidade como o “tempo da crítica”, identificada à ideia de mudança, e, portanto, de História. Estabelecendo uma ponte entre romantismo, vanguarda e modernidade, Paz discute a arte moderna como um fenômeno contraditório, ao mesmo tempo de negação e de afirmação de si mesma. A arte moderna se fundamenta no gesto da crítica e da ruptura. Com isso, nega a si própria, pois só existe enquanto ruptura da linearidade temporal que institui a modernidade na História. Mas, ao negar a si própria, também se afirma pelo gesto crítico da própria negação. Essa contradição se traduz na ideia de “tradição moderna”. Ocorre que essa “tradição moderna” vive um impasse, que o autor identifica ao “ocaso da vanguarda”:

Cada movimento artístico negava o anterior, e em cada uma dessas negações a arte se perpetuava. A negação só podia se desenvolver plenamente dentro do tempo linear, e só numa idade crítica como a nossa a crítica podia ser criadora. Hoje [1972] somos testemunhas de outra mutação: a arte moderna começa a perder seus poderes de negação. Há vários anos suas negações não passaram de repetições

---

MELO, Luís Alberto Rocha. **Das lágrimas à indiferença: O “ocaso da vanguarda” em dois filmes brasileiros.**

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.**

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

rituais: a rebeldia convertida em procedimento, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia. A negação deixou de ser criadora. Não digo que estamos vivendo o fim da arte: vivemos o fim da ideia de arte moderna (PAZ, 2013, p. 154).

De que forma *Cinema de lágrimas* e *Avanti Popolo* tematizam esse “ocaso”? Quais as referências trabalhadas pelos dois filmes que possibilitam a leitura dessa crise da modernidade?

Em *Cinema de lágrimas*, cujo roteiro foi livremente inspirado na pesquisa de Silvia Oroz, publicada no livro *Melodrama: o cinema de lágrimas na América Latina* (OROZ, 1992), o ator e diretor de teatro Rodrigo (Raul Cortez), em companhia de Ives, um jovem pesquisador (André Barros), viaja ao México e realiza um mergulho pessoal no universo melodramático do cinema latino-americano dos anos 1930-50 para tentar superar um trauma de infância: o suicídio da mãe, que ele acredita ter sido influenciado por um filme melodramático ao qual ela teria assistido antes de cometer o ato. Durante essa viagem, Rodrigo tenta um relacionamento amoroso com Ives, que o rejeita. Em *Avanti Popolo*, o Pai (Carlos Reichenbach) e seu filho André (André Gatti) mantêm um relacionamento marcado pela frieza e pelo estranhamento. Tendo como única companhia a cadela Baleia, o Pai vive recluso em uma velha casa num bairro de classe média baixa em São Roque, município próximo a São Paulo, e espera há décadas pela volta do filho mais velho, desaparecido durante a ditadura militar. Ao visitá-lo, André reencontra seu próprio passado através dos filmes caseiros em Super-8 mm rodados nos anos 1970.

Em *Cinema de lágrimas*, a faixa geracional em que se inclui o protagonista Rodrigo é a mesma à qual pertencem Nelson Pereira dos Santos e o Cinema Novo. No entanto, longe de realizar o elogio de uma geração que se entendia como revolucionária, *Cinema de lágrimas* começa expondo o fracasso da última peça de teatro estrelada e dirigida por Rodrigo, significativamente intitulada “Amor”. Estamos em 1995, momento em que, após o trauma do governo Fernando Collor de Mello (1990-1992), e sob as injunções do neoliberalismo, se redesenham as relações entre o Estado, a cultura e o cinema brasileiro. Ao pôr em relevo o drama pessoal

de Rodrigo e sua tentativa de descobrir o que teria levado sua mãe a se matar, o filme de Nelson Pereira dos Santos estabelece um curioso contraponto à “tradição moderna” instituída pelo Cinema Novo, deslocando o marco zero para uma zona obscura e por anos recalcada: o melodrama latino-americano em sua expressão cinematográfica mais típica, isto é, durante a “era de ouro” dos estúdios mexicanos e argentinos (1930-50).

A superação dos traumas (do país, do cinema brasileiro e do protagonista de *Cinema de lágrimas*) passa, portanto, pelo necessário reconhecimento dessa outra tradição negada pelo projeto modernizante: a tradição melodramática. É importante lembrar que *Cinema de lágrimas* foi um filme encomendado pelo British Film Institute a propósito dos cem anos da “invenção” do cinema. A época era de comemoração, mas também de museificação dos chamados “cinemas novos”. Rodrigo e Ives frequentam a Filmoteca da UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) ao mesmo tempo em que um ciclo de palestras sobre o Nuevo Cine Latinoamericano ocorre nas salas de aula; ao retornar ao Brasil, no final do filme, Rodrigo vai à Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde acontece uma retrospectiva sobre o Cinema Novo. Nos corredores da Cinemateca, os vários cartazes dispostos um ao lado do outro evidenciam a institucionalização desse cinema como patrimônio nacional.

Se contextualizarmos o Cinema Novo em relação ao meio artístico e cultural dos anos 1960, podemos entendê-lo como um movimento de vanguarda em relação ao conjunto da produção cinematográfica anterior e contemporânea ao seu surgimento. Seu caráter político se manifesta enquanto prática social e “consciência histórica do futuro” (ALBERA, 2009, p. 33). Mas o aspecto vanguardista do Cinema Novo se torna mais evidente quando contraposto à tradição à qual se volta *Cinema de lágrimas*, isto é, o melodrama. É nesse sentido que se verificam mais explicitamente as tensões entre modelos estilísticos, temáticos e narrativos, ainda que tanto o melodrama quanto o Cinema Novo tenham dimensões políticas pronunciadas. Aqui, é necessário pensar a contraposição Cinema Novo-melodrama em um recorte mais amplo, já estudado por Ismail Xavier (2003, p.

129-141), que inclui a cinematografia brasileira no contexto latino-americano dos anos 1960-80. As transformações ocorridas ao longo dessas décadas deixam clara a crise do modelo dos “cinemas novos” que buscavam fazer do filme um instrumento de produção do conhecimento (XAVIER, 2003, p. 130).

Se esse cinema político dos anos 1960 adquiriu prestígio na crítica e nos circuitos de festivais e cinemas de arte, também teve de lidar, em muitos casos, com a reação negativa do público e seu conseqüente afastamento. Para Xavier (2003, p. 131), a resposta a essa “dificuldade de comunicação”, por parte dos cineastas latino-americanos, e particularmente brasileiros, foi “um movimento de retorno a fórmulas tradicionais, uma sedução pelo naturalismo, pelos esquemas dramáticos usuais na grande indústria, os quais se instalaram na condução de muitos filmes políticos” a partir da segunda metade dos anos 1970. Com essa estratégia, o melodrama conquistou um lugar privilegiado, já que punha em primeiro plano o “sentimento como pedra de toque do valor”, privilegiando a “verdade interior” como “um dado que produz o consenso apto a garantir uma boa cumplicidade entre o filme e as mais diversas plateias ciosas do seu humanismo” (XAVIER, 2003, p. 141).<sup>7</sup>

### **Ironias e autorreferências**

Uma rede complexa de citações pode ser tecida com base nas múltiplas referências cinematográficas trabalhadas tanto em *Cinema de lágrimas* quanto em *Avanti Popolo*, que vão desde a influência expressionista no cenário da casa em que vive o Pai (personagem simbolicamente interpretado pelo cineasta Carlos Reichenbach), ao impressionismo do jogo de projeções nas paredes da sala dessa mesma casa, marcadas pelo tachismo do tempo, passando pelos *travellings* (movimentos suaves de câmeras) que acompanham Rodrigo e Ives, em *Cinema de lágrimas* – que lembram os *travellings* na praia de *Capitu* (Paulo Cesar Saraceni, 1968)–, ou o tratamento sonoro de *Avanti Popolo*, próximo ao gosto pela seleção musical típica de autores como Julio Bressane e o próprio Reichenbach.

Chamam atenção ainda as referências que, nos dois filmes, remetem a *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). A começar pela cachorrinha Baleia, em *Avanti Popolo*, que tem o mesmo nome da cadela do romance de Graciliano Ramos, adaptado por Nelson. Essa é talvez a referência mais imediata. Mas *Vidas secas* também pode ser lembrado a propósito de outras cenas, tanto em *Cinema de lágrimas* quanto em *Avanti Popolo*. Como num jogo de espelhos, influências e desdobramentos, verifica-se a recorrência do plano geral que põe a linha do horizonte em perspectiva. Esse enquadramento surge, por exemplo, no início de *Avanti Popolo*, evocando o final de *O anjo nasceu* (Julio Bressane, 1969), que, por sua vez, lembra o início e o final de *Vidas secas*. E mesmo o filme de Nelson Pereira parece ecoar um plano do filme *Pueblerina* (Emilio Fernandez, 1948), em que vemos os personagens (um homem, uma mulher e a criança) num descampado, afastando-se em direção à linha do horizonte. Esses exemplos permitem entrever a aproximação de estilos e propostas cinematográficas em geral tidas como apartadas.

De modo diverso do que ocorre em *Cinema de lágrimas*, a presença da vanguarda em *Avanti Popolo* não está ligada à tradição realista ou ao cinema político dos anos 1960, e sim à contracultura e ao experimentalismo pós-68. Enquanto, em *Cinema de lágrimas*, o melodrama e o Cinema Novo estão explicitamente citados (nos trechos de vários filmes), as referências cinematográficas em *Avanti Popolo* são indiretas e, muitas vezes, veladas. O filme requer do espectador certo conhecimento da cinematografia brasileira, muito embora a simples fruição da narrativa não dependa de um repertório prévio e a leitura “em camadas” seja perfeitamente possível. Para o objetivo deste texto, no entanto, esse jogo de referências é fundamental, já que situa *Avanti Popolo* em uma perspectiva de autorreflexividade própria à historiografia audiovisual.<sup>8</sup>

A referência à vanguarda em *Avanti Popolo* não tem caráter celebratório. Ao contrário, surge como traço irônico, interessado em evidenciar o ocaso das mesmas tradições às quais alude, ou seja, da própria vanguarda, que ao se tornar autorreferencial (isto é, ao se tornar tradição), perde seu caráter de ruptura.<sup>9</sup> Assim como em *Cinema de lágrimas*, verifica-se a tensão entre as tradições

---

MELO, Luís Alberto Rocha. **Das lágrimas à indiferença: O “ocaso da vanguarda” em dois filmes brasileiros.** **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v.9, n.17: mai. 2019. Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

melodramática e cinemanovista, em *Avanti Popolo* a “tradição da ruptura” (PAZ, 2013, p. 14-28) é tematizada pela crise do referencial vanguardista. Em ambos os filmes, trata-se de uma tensão entre a busca da unidade orgânica de um passado e a fragmentação inerente a essa busca. Organicidade e fragmentação são termos que se tensionam e se conflituam, que remetem tanto à ideia de classicismo e modernismo quanto à dualidade que opõe a institucionalização artística (indústria) ao entendimento da arte como vida (vanguarda).<sup>10</sup>

A ironia presente em *Avanti Popolo* marca a ambiguidade de seu diálogo com a noção de “experimentalismo” no cinema brasileiro, que remete tanto ao chamado “cinema marginal” ou “de invenção”, como propõe Jairo Ferreira (2000), quanto à produção superoítista, ao filme amador e aos registros domésticos.<sup>11</sup> Ao mesmo tempo em que essa vertente experimentalista da vanguarda é a referência principal em *Avanti Popolo*, ela surge como algo em vias de extinção, tanto mais que as citações e homenagens já indicam que aquelas obras outrora “marginalizadas” tornaram-se objetos de culto para acadêmicos, historiadores, críticos, cinéfilos, curadores e cineastas da nova geração.

Nesse sentido, *Avanti Popolo* alinha-se ao processo de revalorização do experimentalismo cinematográfico brasileiro, que, a partir dos anos 2000, concretiza-se em mostras, retrospectivas, cursos, publicação de livros e catálogos, etc.<sup>12</sup> Por outro lado, ao constatar o ocaso dessa vertente da vanguarda cinematográfica e seu iminente desaparecimento, *Avanti Popolo* também nos remete à tradição da *crítica à vanguarda*, tão significativa quanto seu elogio. Especificamente no caso do cinema brasileiro, essa crítica é contemporânea ao surgimento dos primeiros filmes experimentais ou “marginais” da geração pós-68, como se pode verificar no texto “Uma reinvenção do cinema?”, escrito por Gustavo Dahl e publicado em 1971 na revista *Filme Cultura*. Por ocasião de uma mostra realizada na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Dahl acusa os filmes “marginais” de manifestarem

um voluntarioso descaso pela situação real, pelas limitações econômicas e / ou de segurança pública. Sintoma de um solene desinteresse pelo espectador, que, aliás, devolve em dobro, seria o caso de deixá-los no isolamento a que se confinaram, se os filmes não refletissem, em versão local, o impasse em que se encontra o cinema no mundo (DAHL, 1971, p. 34).

Para Gustavo Dahl (1971, p. 36), o cinema estava atrasado, mesmo ou sobretudo em suas manifestações pretensamente vanguardistas, uma vez que, às portas do século 21, ainda se mantinha “ancorado a técnicas e formas de relacionamento que basicamente datam de sua invenção (1895)”, descuidando-se do aspecto principal do fazer artístico, que seria, no entender do articulista, a comunicação com seu público. A defasagem se torna patente ao se comparar o cinema a outras formas de produção artística:

Há vários anos que Hélio Oiticica vem se dedicando entre nós a pesquisas de arte ambiental, um dos caminhos para o qual marcharam as artes plásticas. Através de espaços, ritmos visuais, volumes, texturas, interferências, procura-se criar no espectador/ usuário do ambiente certo estado de espírito. Mas [...] nenhum filme brasileiro, nem mesmo aqueles que advogam para si o status de vanguarda, ousou dar o salto qualitativo que seria acrescentar aos recursos plásticos incorporados à película (luz, composição, cor, cenografia) as possibilidades de uso do espaço em que acontece a projeção (DAHL, 1971, p. 38).

Assim, o verdadeiro gesto revolucionário e vanguardista seria abandonar as salas tradicionais de cinema em favor de um novo tipo de difusão:

Bastaria que qualquer marginal tivesse pegado seu filme, numa cômoda versão 16 mm, com projetor e tela portátil, e o exibisse gratuitamente num logradouro público, para que tivesse completado um ato realmente novo, incorporado a uma preocupação moderna, a uma perspectiva de transformação das próprias características do cinema (DAHL, 1971, p. 36).

É evidente o sarcasmo de Gustavo Dahl. Uma vez que a briga política entre os cineastas se dava justamente nas acirradas disputas por espaços de exibição e recursos para a realização de filmes, sugerir que a “vanguarda” estaria *fora* do circuito comercial / industrial equivalia a reforçar a marginalidade dos realizadores que se identificavam com a experimentação de linguagem. A ironia da

proposta torna-se ainda maior quando se sabe que Gustavo Dahl era um dos principais ideólogos do Cinema Novo, movimento que naquele período (anos 1970) construía pragmaticamente sua aproximação com o Estado ancorado no binômio “mercado” e “cultura”. Como veremos adiante, esse momento fundamental da história do cinema brasileiro, marcado pelo racha entre o Cinema Novo e o dito “cinema marginal”, vai ser retomado de forma indireta em uma cena de *Avanti Popolo*.

Há ironia também em *Cinema de lágrimas*. A principal delas talvez seja o uso que o filme faz do próprio livro que dá origem ao roteiro coescrito por Sílvia Oroz e Nelson Pereira dos Santos. Algumas passagens do texto de Oroz são transcritas *ipsis litteris* por meio das falas de Ives, o jovem pesquisador. Antes ou durante as projeções dos filmes na sala da Filмотeca da UNAM, Ives lê as suas anotações para Rodrigo, que reage com humor, divertindo-se com o pedantismo ingênuo do rapaz, ou com leve impaciência, como na cena abaixo transcrita:

**Ives** (lendo): “Na cultura ocidental, o amor é um valor ocidental, além das diferenças culturais e das classes sociais.” (ergue os olhos em direção à tela; as palavras agora parecem vir da sua cabeça) Quem ama vale mais. Por isso o amor é bom. Essa é a maneira com que o amor permite ao pobre ser rico. (novamente em tom acadêmico) A colocação judaico-cristã do amor ajuda a dar sentido à mediocridade da vida diária; faz com que as pessoas se sintam heróis de alguma coisa. Isso foi sublimado pelo melodrama, que é o veículo de massa mais eficiente para atuar como referencial desse valor.

**Rodrigo:** Tudo bem, tudo bem... Mas acho que a minha mãe nunca pensou nisso. Muito menos as minhas tias.<sup>13</sup>

Essa passagem é duplamente irônica. Primeiro, por revelar o caráter político do melodrama: ao contrário do que acreditavam os artistas e intelectuais politizados dos anos 1960, a representação melodramática do amor não era uma simples fórmula comercial desgastada para atrair espectadores alienados, mas o *tópos* por meio do qual as relações e os conflitos de classe podiam ser trabalhados pelos cineastas e discutidos por um público amplo e diversificado. Em segundo lugar, por expor as limitações do próprio texto acadêmico na compreensão dos fenômenos culturais. Nesse sentido, a autorreflexividade de *Cinema de lágrimas* lança

---

MELO, Luís Alberto Rocha. **Das lágrimas à indiferença: O “ocaso da vanguarda” em dois filmes brasileiros.**

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

um olhar crítico em direção à sua própria base, isto é, a teoria e a história do cinema. A resposta de Rodrigo às formulações eruditas de Ives inverte os termos da equação: a caricatura não está nos filmes, mas no academicismo das interpretações *a posteriori* dos filmes.

## **Os espaços confinados e a crise dialógica como metáforas do ocaso**

*Avanti Popolo* e *Cinema de lágrimas* trabalham o confinamento dos personagens como recurso dramático para as interações e os conflitos, que se dão fundamentalmente pelos diálogos. No caso de *Cinema de lágrimas*, as conversas entre Rodrigo e Ives, no escuro da sala de cinema vazia da Filmoteca da UNAM, ao mesmo tempo em que fornecem aos espectadores algumas informações sobre os personagens, também contextualizam os filmes melodramáticos a que ambos assistem. Ainda que Ives seja um tanto misterioso (desconhecemos seu passado, não compreendemos perfeitamente suas intenções e atitudes com Rodrigo e ignoramos o que ocorre com ele após a volta ao Brasil), as interações dialógicas entre ambos são mais claras e transparentes se comparadas às que ocorrem entre pai e filho em *Avanti Popolo*, cuja recusa em construir “psicologicamente” as motivações dos personagens distanciam o espectador e impedem a imediata identificação.

Quando, no cinema, Rodrigo tenta se aproximar de Ives e põe a mão sobre a perna do rapaz, a reação deste é abrupta. Levanta-se e encara Rodrigo com expressão dura. Sua fala tem duplo sentido: ao mesmo tempo em que se refere genericamente ao melodrama, procura atingir Rodrigo, que percebe a indireta em relação à sua homossexualidade.

**Ives:** O melodrama também recorreu às doenças. A tuberculose simbolizou a doença dos pobres, e o câncer e a loucura controlada, dos ricos.

**Rodrigo:** Talvez eu esteja um pouco velho. Mas doente, com certeza eu não estou.

Um diálogo como esse é praticamente inexistente em *Avanti Popolo*. Quando muito, pai e filho monologam em conjunto e, assim mesmo, de forma lacônica – por exemplo, quando André tenta conversar com o pai sobre os velhos filmes em Super-8, pouco depois da cachorrinha Baleia desaparecer:

**André:** Pai, você viu esses filmes velhos, aqui?

**O Pai:** A Baleia sumiu.

Assim, enquanto *Cinema de lágrimas* está mais próximo do esquema clássico-narrativo ancorado nas motivações psicológicas e no jogo de causa e consequência instituído pela interação direta entre os personagens, *Avanti Popolo* filia-se ao “drama estático”, que substitui a *ação* pela *situação* (SZONDI, 2001, p. 70). Nesse tipo de drama, a morte é o horizonte e o absurdo permeia as relações, o que é reforçado pela situação de isolamento e confinamento dos personagens. Conforme Peter Szondi:

O confinamento [...] nega aos homens o espaço de que necessitariam em torno de si para estarem a sós com seus monólogos ou em silêncio. O discurso de um fere, no sentido literal da palavra, o outro, quebra seu confinamento e o força à réplica. O estilo dramático, ameaçado de destruição pela impossibilidade do diálogo, é salvo quando, no confinamento, o próprio monólogo se torna impossível e volta a transformar-se necessariamente em diálogo (SZONDI, 2001, p. 113-114).

As considerações de Szondi acerca do “drama estático” aplicam-se perfeitamente ao caso de *Avanti Popolo*. A cena que parece resumir essa crise dialógica e, ao mesmo tempo, a crítica ao projeto cinematográfico de vanguarda é a que estabelece, de forma “semidocumental”, o encontro entre o personagem de André e o cineasta e artista plástico Marcos Bertoni, que interpreta a si mesmo. Em sua oficina-ateliê, Bertoni conserta projetores de 8 mm e faz filmes experimentais em um movimento solitário que ele mesmo chama de Dogma 2002, que encerra dois mandamentos: 1) é proibido filmar; 2) é permitido montar e dublar trechos de filmes de terceiros em cópias Super-8 mm.<sup>14</sup>

A filiação à lógica dos *objets trouvés* (a reciclagem e colagem de filmes) e ao Dogma 95<sup>15</sup> remete a um só tempo às vanguardas históricas e ao seu pastiche. André, por sua vez, não demonstra qualquer interesse pelas experiências artesanais do cineasta, e pergunta, quase com desdém: “Mas por que você faz esses filmes?” Bertoni, um pouco desconcertado, não responde. A cena em questão é longa, os diálogos são espaçados, e a encenação calcada em uma espécie de *tropo* de um certo cinema contemporâneo dos anos 2000, isto é, os “tempos mortos” (que remetem ao “drama estático”). Porém, o “tempo morto” assume aqui um caráter metalinguístico, que se refere à própria discussão em torno do “ocaso da vanguarda” no cinema brasileiro.

A conversa entre André e Marcos Bertoni ecoa o artigo de Gustavo Dahl em *Filme Cultura* (1971). Tanto lá quanto aqui, o cinema experimental é confrontado com a “natureza industrial” do cinema, talhado para o grande público, e não para experiências isoladas e aparentemente infrutíferas como seriam (para Dahl e o personagem André) as dos cineastas “marginais” dos anos 1970 ou as de um artista como Bertoni.<sup>16</sup>

Enquanto Bertoni faz o elogio do cinema experimental, André questiona a validade desse tipo de proposta: “Cinema subdesenvolvido é assim mesmo, né?, trabalha com o que pode. Dentro da nossa pobreza cinematográfica”. Ao que Bertoni retruca: “Eu chamo de cinema solitário. Um cinema que está na contramão da indústria cinematográfica”. André insiste: “Mas o cinema é uma indústria, não é? Lógico, se não tivesse indústria não tinha o projetor, não tinha o filme...”.

Esse diálogo se dá enquanto os dois personagens esperam que um filme seja rebobinado pelo velho projetor de 8 mm. Como há um problema na correia da máquina, a rebobinagem é “em tempo real”, provocando desconforto em André, que não se sente à vontade “esticando” a conversa com o cineasta experimental. O filme que volta para trás marca em igual medida o tempo que transcorre. Essa dupla sensação temporal, para “trás” e para “frente”, resulta numa espécie de

anulação ou suspensão do próprio tempo. O experimentalismo no cinema é visto aqui, portanto, na lógica do “ocaso da vanguarda”, isto é, como reiteração, isolamento, inocuidade, quase mesmo um gesto de impotência diante de um projeto de modernidade que, ao fim e ao cabo, fracassou.

Essa “dupla temporalidade” neutralizadora e o apagamento da ruptura como um valor transformador também são tematizados por *Cinema de lágrimas*, dessa vez de forma a sublinhar seus sentidos históricos mais evidentes. Assim, apesar da viagem ao México e das diversas projeções em película dos filmes melodramáticos na Filмотeca da UNAM, é curiosamente por uma fita VHS que Rodrigo elucida o seu trauma de infância. Ele assiste a essa fita na Cinemateca do MAM, em uma salinha próxima à sala de projeção principal onde, ao mesmo tempo, se exhibe em película *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) na mostra em homenagem ao Cinema Novo. Rodrigo entra na sala da Cinemateca e assiste ao final de “*Deus e o diabo...*”. Diante do filme, ele chora e sorri ao mesmo tempo. *Cinema de lágrimas* parece sustentar, assim, que mesmo ali, no barroco glauberiano, também pulsam as veias abertas da sensibilidade melodramática latino-americana. As lágrimas redimem Rodrigo do trauma e celebram seu reencontro com sua própria história.

Mais uma vez, a ironia perpassa a simultaneidade desse arranjo espaço-temporal. Cabe ao filme do Cinema Novo encarnar a experiência de fruição cinematográfica ligada ao passado (a audiência em uma sala de cinema; a projeção em película), enquanto o filme melodramático mexicano é exibido na versão contemporânea de consumo industrial, isto é, em vídeo, solitariamente, de forma “privada”, diante da tela de um aparelho de TV. Não há conflito entre esses dois espaços; antes, eles se complementam sentimentalmente na experiência de reencontro de Rodrigo com seu passado.

## Considerações finais

Em *Avanti Popolo*, a geração que ficou conhecida sob o signo da contracultura e do experimentalismo dos anos 1960-70 torna-se simultaneamente objeto de culto e alvo de crítica. O olhar irônico é atravessado por um travo amargo e desesperançado, ao contrário do que se observa em *Cinema de lágrimas*. Enquanto no filme de Nelson Pereira dos Santos o final aponta para um possível recomeço pautado pelo reencontro emotivo com o passado, em *Avanti Popolo* essa reconciliação inexistente. Há um sentimento de impotência que impede o desejo de renovação dos projetos que ficaram no passado, e o cinema experimental parece ser um deles. Portanto, aqui também, tal como no personagem Rodrigo de *Cinema de lágrimas*, verifica-se o recalque. Mas, se no primeiro caso ele é purgado pelas lágrimas, em *Avanti Popolo* o recalque permanece por meio da distância entre pai e filho. Nem mesmo as lembranças suscitadas pelas imagens tremidas dos filmes caseiros promovem o diálogo e o entendimento: no máximo reiteram a ausência (ou a presença fantasmagórica) dos entes familiares; o fim de um suporte tecnológico de produção e de exibição; o fim de um tipo de espetáculo cinematográfico; o fim de uma concepção (libertária?) de cinema.

Ao contrário do que se verifica em *Cinema de lágrimas*, que dialoga abertamente com o melodrama em sua estrutura narrativa e em sua concepção estética, a rarefação dramática de *Avanti Popolo* desemboca em um beco sem saída. Se em *Cinema de lágrimas* o melodrama é o signo da superação da dor e da perda, o que marca *Avanti Popolo* é a indiferença e o cinismo como respostas ao fracasso.

## REFERÊNCIAS

ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas. **Teoría e práctica de la historia del cine**. Barcelona: Paidós, 1996.

ALBERA, François. **La vanguardia en el cine**. Trad. espanhol: Heber Cardoso. Buenos Aires: Manatíal, 2009.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2012.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

BELTING, Hans. **O fim da História da Arte**. Trad.: Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Cia de Bolso, 2009.

\_\_\_\_\_. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad.: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAPELATO, Maria Helena et al. (Org.). **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007.

CASSETTI, Francesco. **Teorías del cine: 1945-1990**. Madri: Cátedra, 2005.

COELHO, Renato. **O cinema e a crítica de Jairo Ferreira**. São Paulo: Alameda, 2015.

DAHL, Gustavo. "Uma reinvenção do cinema?". **Filme Cultura**, n. 18, ano IV, p. 34-39, jan-fev 1971.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Limiar, 2000.

\_\_\_\_\_. **Jairo Ferreira e convidados**: crítica de invenção: os anos do São Paulo Shimbun. GAMO, Alessandro (Org.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FOSTER, Lila. **Cinema amador brasileiro**: histórias, discursos e práticas (1926-1959). 266f. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, São Paulo. 2016.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema**: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.

\_\_\_\_\_. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.

LAGNY, Michèle. **Cine e historia**: problemas y métodos en la investigación cinematográfica. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

---

MELO, Luís Alberto Rocha. **Das lágrimas à indiferença: O "ocaso da vanguarda" em dois filmes brasileiros**.

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

LUNA, Rafael de; BOUILLET, Rodrigo; BRAGANÇA, Gustavo. **A invenção do Cinema Marginal**: de 20 de outubro a 8 de dezembro de 2007 (Caderno de curso). Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis; Cinemateca do Museu de Arte Moderna, 2007.

MACHADO JR. Rubens. A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. In: AMORIM, Lara Santos de; FACONE, Fernando Trevas (Org.). **Cinema e memória**: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. p. 34-55.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena et al. (Org.). **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007. p. 39-64.

\_\_\_\_\_. **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo: Alameda, 2013.

NAPOLITANO, Marcos et al. (Org.). **História e documentário**. Rio de Janeiro: FGV, 2012.

OROZ, Silvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas na América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. **Le cinéma en Amérique Latine**: le miroir éclaté, historiographie et comparatisme. Paris: L'Harmattan, 2000.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PUPPO, Eugênio. Catálogo da mostra **Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras**. São Paulo: Heco Produções; Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova História do cinema brasileiro** (2 vols.). São Paulo: Edições SESC, 2018.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** (1880-1950). São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

XAVIER, Ismail. "Cinema político e gêneros tradicionais: a força e os limites da matriz melodramática". In: \_\_\_\_\_. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 129-141. Publicação original: "Cinéma politique et genres traditionnels: force et limites de la matrice mélodramatique". **Cinémas d'Amérique Latine**, nº 1, Dossier: Le Mélo. Toulouse: 1993. p. 46-51.

## NOTAS

1 Pesquisa financiada pelo CNPq e pela Fapemig. Mais informações, cf. <<https://historiografiaaudiovisual.com.br/>>.

2 No Brasil, destacam-se autores como Mônica Almeida Kornis (1995, pp. 237-250), Sheila Schvarzman (2004) e Eduardo Morettin (2013), assim como as coletâneas *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual* (CAPELATO et al., 2007), *História e documentário* (NAPOLITANO et al., 2012) e *Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética* (MORETTIN et al., 2017). Em relação ao cinema da América Latina, temos o estudo comparativo de Paulo Antonio Paranaguá, *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté, historiographie et comparatisme* (2000). A recente publicação em dois volumes da coletânea *Nova História do cinema brasileiro*, organizada por Sheila Schvarzman e Fernão Pessoa Ramos (2018) vem ampliar ainda mais os recortes e metodologias relacionadas ao tema. Para o caso específico de “Historiografia Audiovisual do Cinema no Brasil”, menciono o livro de Michèle Lagny, *De l’histoire du cinéma* (1992), que em seu último capítulo analisa alguns programas de televisão realizados por “cineastas-historiadores”, chamados pela autora de “ensaios de escritura audiovisual da história do cinema” (LAGNY, 1997, p. 259), além de *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (Jean-Claude Bernardet, 1995) e *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro* (Arthur Autran, 2013), que desenvolvem metodologicamente a análise de filmes como textos historiográficos.

3 Mencione-se, como exemplos, os livros de Maria Rita Galvão (1975,1981), bem como *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, de Jean-Claude Bernardet (2009), originalmente publicado em 1979.

4 Tradução livre do espanhol: “[...] *autorrepresentación* de una sociedad para crear en sus miembros un sentido de pertenencia, proporcionándoles la posibilidad de compartir temas de discusión y modelos referenciales”.

5 Tradução livre do espanhol: “[...] las formas de vida y de trabajo de aquellos que ‘hacen el cine’, es decir, de actores, directores, productores, técnicos, agentes, etc.”

6 Tradução livre do espanhol: “En todos estos procedimientos, el filme se ‘pliega’ sobre sí mismo, evidenciando las instancias que lo organizan [...]”. Assim, conforme advertem Jacques Aumont e Michel Marie (2012, p. 254), a reflexividade é “o aspecto mais especificamente visual de questões mais gerais como o ‘filme no filme’, o ‘cinema no cinema’ e o procedimento da construção em abismo.”

7 Vale notar que esse processo é contemporâneo ao da retomada do interesse pela história e pela historiografia do cinema, tanto na Europa e nos Estados Unidos quanto no Brasil. Nos anos 1990, como indicam a publicação do livro de Sílvia Oroz e o próprio filme *Cinema de lágrimas*, a revalorização do melodrama no cinema se fará não apenas em termos de estratégia de mercado mas também nos estudos acadêmicos.

8 É o caso, por exemplo, da cena em que o personagem interpretado por André Gatti toma um táxi dirigido pelo crítico, cineasta e curador Eduardo Valente. A cena remete à sequência de abertura de *Bang bang* (Andrea Tonacci, 1970), um “clássico” do cinema experimental brasileiro, embora *Avanti Popolo* não faça referência direta ao filme.

9 Conforme argumenta Hans Belting (2012, p. 238), “a vanguarda tornou-se ela mesma um ideal de tradição ao qual se queria ficar agarrado, assim como antes os conservadores haviam se agarrado à história.”

10 Cf. BÜRGER (2012), especialmente o capítulo “A obra de arte de vanguarda”, p. 105-148.

11 Sobre a produção superoitaista, cf. MACHADO JR. In: AMORIM; FALCONI (2013, p. 34-55). Para o cinema amador no Brasil, cf. FOSTER (2016). Para uma abordagem política do filme caseiro

## NOTAS

---

como registros do período da ditadura civil-militar, ver a pesquisa em desenvolvimento de Thaís Blank, Patrícia Machado e Débora Vieira, intitulada “Arquivos cruzados: visualidade, historicidade e circulação de filmes domésticos da ditadura militar brasileira”, parcialmente apresentada no dia 6 de setembro de 2018, sob a forma de comunicação oral na mesa “Memória e preservação audiovisual” do Grupo de Trabalho “Memória, História e Arquivo”, durante o VI Cocal (Colóquio de Cinema e Arte da América Latina), na Universidade Federal Fluminense (Niterói). Resumo da comunicação está disponível em: <[https://cocal2018.files.wordpress.com/2018/08/caderno\\_cocal71.pdf](https://cocal2018.files.wordpress.com/2018/08/caderno_cocal71.pdf)>. Acesso em: 20 dez. 2018.

12 Cf. PUPPO (2004); GAMO (2006); LUNA, BOUILLET; BRAGANÇA (2007); COELHO (2015), entre outros.

13 Essas falas correspondem, no livro de Silvia Oroz, ao seguinte trecho: “Na cultura ocidental, o amor permite alcançar-se o perdão divino e produz uma purificação celestial na Terra. Isto o converte num valor universal, além das diferenças culturais e de classes sociais. Quem ama vale mais, por isto quem ama é ‘bom’. Esta é a maneira com que o amor permite ao pobre ser ‘rico’. A colocação judaico-cristã do amor ajuda a dar sentido à mediocridade da vida diária e faz com que as pessoas se sintam heróis de alguma coisa. Isto foi sublimado pelo melodrama, o veículo de massas mais eficiente para atuar como referencial deste valor.” (OROZ, 1992, p. 49, grifo da autora).

14 Marcos Bertoni é artista plástico, formado em Arquitetura, e desde os anos 1970 realiza filmes em Super-8 mm, tendo como referências o Cinema Marginal e a Boca do Lixo. Em *Avanti Popolo*, são exibidos trechos de *Recuerdos da Republica* (Marcos Bertoni, 2002).

15 Movimento cinematográfico liderado pelos cineastas dinamarqueses Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, anunciado por um manifesto paródico, publicado em 1995, com dez regras que deveriam ser cumpridas por seus adeptos. Os filmes que deram repercussão internacional ao Dogma 95 foram *Festa de família* (*Festen*, Thomas Vinterberg, 1998) e *Os idiotas* (*Idioterne*, Lars Von Trier, 1998).

16 Vale lembrar que o personagem André é vivido pelo professor e pesquisador André Gatti, cujo trabalho de pesquisa sobre o cinema brasileiro centra-se justamente em seu aspecto industrial-comercial, notadamente no setor da distribuição. O desinteresse que o personagem André expressa em relação ao trabalho de Bertoni funciona, assim, na ficção, como um comentário irônico em relação ao próprio trabalho desempenhado por André Gatti enquanto acadêmico reconhecido no meio cinematográfico.