UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS | UFAL
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO | FAU
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
MESTRADO EM DINÂMICAS DO ESPAÇO HABITADO | DEHA

CINEMATOGRAFIA da CIDADE

Arqueologia das Imagens do Cineasta Ítalo-Alagoano Guilherme Rogato

Limiar 1933

Elma Albuquerque Leite

Maceió – AL
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO – FAU
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

ELMA ALBUQUERQUE LEITE

CINEMATOGRAFIA DA CIDADE

Arqueologia das Imagens do Cineasta Ítalo-Alagoano Guilherme Rogato (Limiar 1933)

Maceió - AL
2013

ELMA ALBUQUERQUE LEITE

CINEMATOGRAFIA DA CIDADE

Arqueologia das Imagens do Cineasta Ítalo-Alagoano Guilherme Rogato

(Limiar 1933)

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Prof.º PhD. Walter Matias Lima

Maceió - AL

2013

Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Fabiana Camargo dos Santos

L533c Leite, Elma Albuquerque.
Cinematografia da cidade : arqueologia das imagens do cineasta ítalo-alagoano Guilherme Rogato / Elma Albuquerque Leite. – 2013.
186f. : il.

Orientador: Walter Matias Lima.
Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo : Dinâmicas do Espaço Habitado) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Maceió, 2013.

Contém bibliografia
Apêndices: f. 150-164.
Anexos: f-167-186.

1. Filme-cidade. 2. Romance-reportagem. 3. Maceió – Representação histórica. 4. Maceió – Cartografia. 5. Maceió – Desenho Urbano. I. Título.

CDU: 711.4(813.5)(093)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

Elma Albuquerque Leite

CINEMATOGRAFIA DA CIDADE

Arqueologia das Imagens do Cineasta Ítalo-Alagoano Guilherme Rogato

(Limiar 1933)

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU/UFAL, área de concentração em Dinâmicas do Espaço Habitado - DEHA, como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

APROVADA em 10 / 05 / 2013

BANCA EXAMINADORA

Prof.º PhD. WALTER MATIAS LIMA
Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes – ICHCA / Curso de Filosofia – UFAL

Prof.º Dr. PAULO MARCONDES FERREIRA SOARES
Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFCH / Ciências Sociais – UFPE

Prof.º PhD. LEONARDO SALAZAR BITTENCOURT
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – UFAL

Maria Angélica da Silva

Prof.ª Dr.ª MARIA ANGÉLICA DA SILVA
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – UFAL

A todos os meus familiares e amigos, em especial, à minha filha Renata, pela beleza de seu sorriso.
Aos amantes da sétima arte.
Aos estudiosos das cidades.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus por Sua infinita bondade e por todos os milagres que me foram concedidos. Força Maior em todos os momentos da vida.

Agradeço imensamente ao meu querido e amado pai, Amaury de Araújo Leite, por sua alegria contagiante e afeto. À minha mãe, Cecy Albuquerque Leite, que com carinhosa dedicação me ensinou, entre tantas outras coisas, a ler e a escrever. À minha tia, Odete Pacheco de Albuquerque, pelos dias amanhecidos com o seu saudoso programa de rádio, **Onde Canta o Sabiá.** Ao tio José, tia Luizinha (Maria Luiza) e minha tia-madrinha, Lucy Pacheco de Albuquerque, pelos contos narrados nas noites estreladas da cidade de Passo de Camaragibe. Aos meus primos, Gustavo Guilherme Leite e Marcial de Araújo Lima, pelos encontros poéticos e teatrais. Agradeço ao meu sobrinho Yuri Leite e à minha sobrinha, Camila Leite, por suas breves, porem, afetuosas companhias. Muito especialmente, agradeço aos meus irmãos, Eder Albuquerque Leite e Marx Albuquerque Leite, meu amável companheiro, e ao meu irmão aviador, Cmte. Marcel Albuquerque Leite, que faleceu em junho de 2012, ao longo do desenvolvimento desta dissertação, e que nos deixou muitas saudades. A todos vocês, **IN MEMORIAM**, os meus eternos agradecimentos pelo amor, por todos os conhecimentos e paixões que me transmitiram.

Com amor e com afeto, agradeço à minha filha Renata Leite Carneiro e ao seu pai, Telmo Weinmann Carneiro, pelos generosos estímulos e apoio. Aos meus familiares, Marçal, Lúcia Cristina, Luana, Adrian, Eduardo, Maria Quitéria, Arthur, Maria da Graça e Maria Helena (Nena), pelos incentivos, pelos momentos alegres compartilhados e pela força transmitida nos momentos de grandes dificuldades. Em especial agradeço a amizade dos meus cunhados Fábio e André, que carinhosamente me disponibilizou uma morada tranquila, onde eu pude escrever esta dissertação.

À Coordenação de Assuntos Culturais da UFAL – CAC/UFAL e ao Pró-Reitor de Extensão (PROEX-UFAL), Eduardo Lyra, meus agradecimentos pelo apoio e valioso estímulo. .A todos que integram o Programa de Pós Graduação em Dinâmicas do Espaço Habitado - DEHA, em especial àqueles que compuseram a banca de seleção para o mestrado,

por terem acolhido o projeto para esta pesquisa. Agradeço, igualmente, à Coordenação e à Secretaria do DEHA, pela atenção e cooperação e ao meu orientador, filósofo e professor Dr. Walter Matias Lima, pelas sugestões e pela forma amável com que conduziu esta pesquisa. Ao examinador externo, sociólogo, professor Dr. Paulo Marcondes Soares, pelo seu valioso estímulo, por sua natureza poética, pela importância e pertinência de suas observações e críticas construtivas. Ao seu suplente, Dr. Junot Cornélio Matos pela disponibilidade. Ao arquiteto e urbanista, professor Dr. Leonardo Bittencourt, por sua estimada presença nas bancas de qualificação e defesa e interessante colaboração. Aos suplentes da banca examinadora de qualificação que em abril de 2012 não tiveram apenas o privilégio (talvez o desconforto) de ler esta dissertação em seu imenso esboço inicial, mas que me concederam a honra de suas presenças e se dispuseram a contribuir para a execução deste volume, arquiteta e urbanista, professora Dr.ª Josemary Ferrare e engenheiro e poeta, professor Dr. Ricardo Cabús, a quem agradeço imensamente (de coração) o apoio. Às professoras, arquitetas e urbanistas Dr.ª Gianna Barbirato e Dr.ª Maria de Fátima Campello, pela carinhosa e valiosa atenção e disponibilidade para a composição da nossa banca de defesa. Às professoras, arquitetas e urbanistas, Ms. Regina Coeli Carneiro Marques e Dr.ª Regina Dulce Lins pelos conhecimentos que me foram transmitidos no âmbito do estudo das cidades. Agradeço, também, aos meus colegas pela agradável convivência ao longo deste mestrado.

Ao historiador e crítico de cinema Elinaldo Barros, meus agradecimentos pela cooperação e interesse. Com estima, agradeço aos familiares do cineasta Guilherme Rogato, em especial à sua filha Flávia Rogato Farias e sua neta Flávia Danielle Rogato Farias, pela amizade e pelas informações transmitidas. Aos amigos, Homero Cavalcanti e Lula Nogueira pelas magníficas contribuições. Ao amigo, arqueólogo, professor PhD. Scott Joseph Allen, pela relevância dos referenciais bibliográficos que me foram presenteados. Com apreço, agradeço àqueles que integram a Igreja do glorioso São Benedito e a Igreja Nossa Senhora do Rosário, ambas situadas no centro da cidade de Maceió, em especial ao Padre Érico Rodrigues de Mello Falcão, por sua atenção e bondade e por nos ter disponibilizado um grande e precioso acervo fotográfico. Não poderia deixar de reconhecer, também, a importância do conforto que recebi dos meus amigos sergipanos, D. Noêmia, Maurício, Rose, Marcela, Roberto, Acácia, Sara, Betinho e Bia, familiares do meu amigo imortal e colega de profissão Virgílio Leite dos Santos (**IN MEMORIAM).** A vocês os meus agradecimentos por tão grande amizade.

A todos que de alguma maneira contribuíram de forma positiva para a realização desta pesquisa, os meus sinceros agradecimentos. E enfim, mais uma vez agradeço à minha querida e amada mãe Cecy, com quem aprendi que, em alguns casos, RECOMEÇAR é preciso!

Planta de Maceió

O vento do mar rói as casas e os homens.
Do nascimento à morte, os que moram aqui
andam sempre cobertos por leve mortalha
de mormaço e salsugem. Os dentes do mar
mordem, dia e noite, os que não procuraram
esconder-se no ventre dos navios
e se deixam sugar por um sol de areia.
Penetrada nas pedras, a maresia
cresta o pêlo dos ratos perdulários
que, nos esgotos, ouvem o vômito escuro
do oceano esvaído em bolsões de mangue
e sonham os celeiros dos porões dos cargueiros.
Foi aqui que nasci, onde a luz do farol
cega a noite dos homens e desbota as corujas.
A ventania lambe as dragas podres,
entra pelas persianas das casas sufocadas
e escalavra as dunas mortuárias
onde os beiços dos mortos bebem o mar.
Mesmo os que se amam nesta terra de ódios
são sempre separados pela brisa
que semeia a insônia nas lacraias
e adultera a fretagem dos navios.
Este é o meu lugar, entranhado em meu sangue
como a lama no fundo da noite lacustre.
E por mais que me afaste, estarei sempre aqui
e serei este vento e a luz do farol,
e minha morte vive na cioba encurralada.

Lêdo Ivo (1924-2012)

RESUMO

Os filmes desenham cartografias e configuram concepções espaço-temporais que lhes são próprias. Esta dissertação trata sobre a primeira película alagoana rodada em Maceió, Estado de Alagoas, no ano de 1933, intitulada - Casamento é Negócio? - dirigida pelo cineasta ítalo-alagoano Guilherme Rogato (1898 – 1966). A obra é classificada como uma comédia dramática que, à maneira de um romance-reportagem, aborda as relações amorosas e familiares, ao tempo em que nos remete às primeiras explorações petrolíferas no Brasil. As cenas se alinhavam por entre ruas, praças, espaços verdes, edificações singulares e monumentos, desenhando, assim, a morfologia da cidade. Destacam-se entre os sets de filmagens, as lagoas Mundaú e Manguaba, a casa do poeta Jorge de Lima, situada na Praça Sinimbu, o Teatro e a Praça Deodoro, a Catedral Metropolitana na Praça D. Pedro II, o Mirante do Jacutinga, a Ponte do Trapiche da Barra, a Ponte de Garça Torta, e o Bairro de Riacho Doce onde se encontra a torre de petróleo; além de antigos povoados no Pontal da Barra e Barra Nova. São lugares pitorescos de outrora, o que confere à obra um grande valor enquanto registro histórico, nos fornecendo, também, o reconhecimento das transformações ocorridas no processo de modernização de Maceió. Em outras palavras, trata-se de um filme-cidade, no qual a cidade se configura com especial relevo. Nosso intuito consiste em identificar o tipo de concepção espaço-temporal expressa no filme, no âmbito dos elementos morfológicos urbanos nele existentes. Para tal, toma-se a teoria e o método arqueológico do filósofo Michel Foucault (1926-1984), que consiste em uma análise dos enunciados discursivos. A arqueologia de Foucault (ou arqueogenealogia) também foi abordada pelos filósofos Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992), dos quais extraímos algumas noções, que subjazem, explícita ou implicitamente, ao longo da dissertação. Dentre outros teóricos consultados, destacamos a relevante contribuição do pesquisador, arquiteto e urbanista José Manuel Ressano Garcia Lamas, bem como do teórico e historiador da arte Heinrih Wölfflin (1864-1945) e da socióloga Barbara Mennel (s.d.), autora do livro *Cities and Cinema* [2008]. Para esta análise delineamos uma superfície primeira, tendo-se o limiar do ano de 1933 e a cidade de Maceió, como recortes espaços-temporais demarcados. Quanto aos instrumentos, recorremos a fontes bibliográficas e eletrônicas, entrevistas, levantamentos fotográficos, iconográficos e documentais. Por cinematografia da cidade entendemos o desenho cinematográfico resultante de uma análise arqueológica de um filme; ou seja, as suas cartografias enunciadas. Ao final, elaboramos um apêndice com uma breve biografia do cineasta Salvatore Guglielmo Rogato. Espera-se que esta pesquisa contribua para a compreensão das dinâmicas do espaço habitado e para uma maior aproximação entre os saberes cinema, filosofia, arquitetura e urbanismo, dentre outros a serem mencionados.

Palavras-chave: Filme-cidade. Romance-reportagem. Maceió - Representação. Cartografia – Desenho Urbano. Espaço e tempo.

ABSTRACT

The films draw cartographies and configure their own spatial - temporal conceptions. This paper is about the first film recorded in Maceió - Alagoas, in 1933, entitled – Is Marriage a Business? - directed by the italian-alagoano filmmaker Guilherme Rogato (1898-1966). The film is classified as a comedy drama which, in the manner of a novel report, deals with the romantic relationships and family at the time that leads us to the first oil exploration in Brazil. The scenes take place among streets, squares, green spaces, special buildings and monuments, so that sketching the morphology of the city. Stand out between sets of filming, the Mundaú and Manguaba lagoons, the poet`s house Jorge de Lima, located in Sinimbu Saquare, the Theater and the Deodoro Square, the Metropolitan Cathedral at the D. Pedro II Square, the Mirante da Jacutinga, Trapiche da Barra Bridge, Garça Torta Bridge and Riacho Doce, where we will find the tower of oil; in addition to ancient villages in the Pontal da Barra and Barra Nova. These are picturesque places of the past, which gives the artist`s work a great value as historical record, providing also the recognition of changes in the process of modernization of Maceió. In other words, this is a movie, which the city is configured with emphasis and evidence. Our aim is to identify the type of spatial-temporal concept expressed in the film, in the context of urban morphological elements existing in it. Therefore, for this study it is necessary to take the theory and the archaeological method of philosopher Michel Foucault (1926-1984), which consists of an analysis of discursive statements. Foucault's archaeology (or arqueogenealogical) was also addressed by philosophers Gilles Deleuze (1925-1995) and Félix Guattari (1930-1992), from which we obtain some notions, which underlie, explicitly or implicitly, throughout the dissertation. Among other theorists consulted, we highlight the important contribution of the researcher, architect and urbanist Jose Manuel Ressano Garcia Lamas, as well as the theorist and art historian Heinrih Wölfflin (1864-1945) and the sociologist Barbara Mennel (s.d.), author of Cities and Cinema [2008]. For this analysis we have outlined the remarkable eve of 1933 and the city of Maceió, as cut-outs-temporal spaces demarcated. As for instruments, we use the bibliographical and electronic sources, interviews, photographic, iconographic and documental surveys. Our understanding in terms of cinematography of the city, is the drawing resulting film archaeological examination of a movie; that is, its cartographies listed. At the end, we developed an appendix with a brief biography of the filmmaker, Salvatore Guglielmo Rogato. It is expected that this research contributes to the understanding of the dynamics of living space and to greater conciliation between the film knowledge, philosophy, architecture and urbanism, among others to be mentioned.

Keywords: City-film. Novel-report. Maceió - Representation. Cartography – Urban Design. Space and time.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Primeiras Filmadoras Cinematográficas..... 54
Figura 2 – Reflexos no Espelho..... 55
Figura 3 – Letreiros de Abertura do Filme..... 56
Figura 4 – Desenquadramentos..... 57
Figura 5 – Pinturas de Edgar Degas (1834 -1917)..... 58
Figura 6 – Pinturas de Gustave Caillebotte (1848 -1894)..... 58
Figura 7 – Mosaico das Tonalidades Desaparecidas..... 60
Figura 8 – Imagens Esfumadas..... 60
Figura 9 – Frases sem Focos..... 61
Figura 10 – Personagens Principais..... 61
Figura 11 – Fotogramas de 35mm..... 62
Figura 12 – Primeira Cena do Filme..... 63
Figura 13 – Letreiro não Centralizado..... 64
Figura 14 – Mosaico das Texturas (BP&C)..... 65
Figura 15 – Rembrandt (Filósofo Meditando, 1632)..... 67
Figura 16 – Título do Filme (Casamento é Negócio?) 72
Figura 17 – Calçada com Pétalas..... 77
Figura 18 – Mosaico da Dinâmica Narrativa..... 82
Figura 19 – Gaudio Film (Logomarca)..... 89
Figura 20 – Diagrama da Narrativa..... 90
Figura 21 – Torre de Petróleo em Riacho Doce e Anúncios..... 99
Figura 22 – Um Pé-Rapado na Praça..... 101
Figura 23 – O Truste Suborna o Pobretão..... 102
Figura 24 – Rua do Comércio, Maceió, 1930..... 103
Figura 25 – Guilherme Rogato nos Jornais (1919 e 1933)..... 103
Figura 26 – Notícias sobe o Petróleo..... 104
Figura 27 – Passeio pela Lagoa Manguaba..... 106
Figura 28 – Paisagens Lagunares..... 106
Figura 29 – Poema Velho Tronco de Carlos Paurílio..... 107
Figura 30 – Casa do Poeta Jorge de Lima..... 107

Figura 31 – Encontro na Catedral (Missa do Domingo)..... 108
Figura 32 – Encontro no Sítio Leopólis..... 108
Figura 33 – O Desencanto de Moacyr..... 109
Figura 34 – A Despedida..... 110
Figura 35 – O Espaço-Tempo-Sólido e o Espaço-Tempo-Outro..... 111
Figura 36 – Mosaico de Ruas Centrais (Postais e Fotogramas)..... 128
Figura 37 – Rua do Comércio..... 129
Figura 38 – Rua do Imperador (Postal e Fotogramas)..... 130
Figura 39 – Fachada da Casa de Jorge de Lima (Detalhes)..... 131
Figura 40 – Praça D. Pedro II e Coreto (Postal e Fotogramas)..... 132
Figura 41 – Praça Deodoro da Fonseca (Postal e Fotogramas)..... 133
Figura 42 – Casa de Jorge de Lima (Postal e Fotograma)..... 134
Figura 43 – Teatro Deodoro (Postal e Fotograma)..... 134
Figura 44 – Catedral Metropolitana de Maceió (Postal e Fotogramas)..... 135
Figura 45 – Trapiche da Barra e Lagoa Mundaú (Postal e Fotogramas)..... 136
Figura 46 – Mirante do Jacutinga (Postal e Fotogramas)..... 136
Figura 47 – Arborização da Praça Deodoro (Postal e Fotogramas)..... 137
Figura 48 – Jardins da Casa de Jorge de Lima..... 137
Figura 49 – Bonde e Automóveis..... 138
Figura 50 – Ponte de Garça Torta e Sítio em Riacho Doce..... 139

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 – Mapa-Árvore 1 (Sets de Filmagens)..... 112
Mapa 2 – Mapa-Árvore 2 (Linhas Abstratas)..... 113
Mapa 3 – Transposição dos Limites Centrais..... 124

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **16**

1 A ARQUEOLOGIA E O DESENHO CINEMATORÁFICO DA CIDADE **34**
1.1 Considerações Teóricas e Metodológicas **38**
1.1.1 Os jogos de sucessão..... 43
1.1.2 Os jogos de origem..... 45
1.1.3 Os jogos de verdade..... 46
1.2 Considerações Intermédias 1..... **48**
1.2.1 Outras arqueologias..... 49

2 A UNIDADE DISCURSIVA..... **51**
2.1 Os Instrumentos Materiais..... **53**
2.1.1 A filmadora..... 54
2.1.2 A fita..... 59
2.1.3 O fotograma..... 62
2.1.4 As faces fronteiriças 63
2.2 Considerações Intermédias 2..... **68**

3 O ARCABOUÇO FÍLMICO E O JOGO DAS ILUSÕES..... **70**
3.1 O Título..... **71**
3.1.1 Sobre o termo negócio..... 72
3.1.2 Os negociantes e o solo urbano..... 74
3.1.3 A impossibilidade de negociação..... 75
3.2 A Narrativa..... **75**
3.2.1 As cenas..... 78
3.2.2 Dinâmica da narrativa..... 81
3.3 O Gênero Cinematográfico..... **83**
3.3.1 O romance-reportagem..... 83
3.3.2 A comédia dramática..... 86
3.3.3 A comédia maluca..... 88
3.3.4 O filme gaudioso..... 89
3.4 Considerações Intermédias 3..... **90**

4 MECANOSFERA: MACEIÓ-FILME LIMIAR 1933..... **93**
4.1 O Campo de Exterioridade (Filmicidades)..... **96**
4.1.1 O mundo dos negócios..... 97
4.1.2 A reportagem..... 98
4.1.3 O romance..... 105
4.2 Cartografias Cinematográficas..... **110**
4.2.1 O filme-raiz e o mapa-árvore cinematográfico..... 110
4.3 Considerações Intermédias 4..... **114**

5 O FILME-CIDADE E AS AVENTURAS DO ESPÍRITO..... **121**
5.1 Os elementos morfológicos urbanos..... **126**

5.1.1 A rua..... 127
5.1.2 O quarteirão..... 129
5.1.3 A fachada..... 130
5.1.4 A praça..... 131
5.1.5 O edifício singular e o monumento..... 133
5.1.6 Os espaços verdes..... 135
5.2 Considerações Intermédias..... **137**

6 CONSIDERAÇÕES GERAIS..... **140**

REFERÊNCIAS (Da Introdução e das Seções)..... 144

APÊNDICES..... **150**

REFERÊNCIAS (Do Apêndice A)..... 165

ANEXOS..... **167**

INTRODUÇÃO

> Inicialmente, devemos considerar que essas três paixões, ou esses três impulsos — rir, detestar e deplorar — têm em comum o fato de serem uma maneira não de se aproximar do objeto de se identificar com ele, mas, ao contrário, de conservar o objeto à distância, de se diferenciar dele ou de se colocar em ruptura com ele, de se proteger dele pelo riso, desvalorizá-lo pela deploração, afastá-lo e eventualmente destruí-lo pelo ódio. Portanto, todos esses impulsos que estão na raiz do conhecimento e o produzem têm em comum o distanciamento do objeto, uma vontade de se afastar dele e de afastá-lo ao mesmo tempo, enfim de destruí-lo.
>
> **Michel FOUCAULT**
> A Verdade e as Formas Jurídicas, [1973], 2001, p.19

- **Motivações**

É inexato o momento em que a sétima arte me despertou um especial interesse. Certo é que ao longo de muitos anos estive por entre idas e vindas aos bem poucos recintos cinematográficos da cidade de Maceió (AL), de sorte que, quando iniciei as atividades de ensino em arquitetura e urbanismo os filmes me acompanharam; desta feita, como eventuais exibições em salas de aula para discussões e debates relacionados aos temas abordados. Há registros, entretanto, de que tive a honra e também o privilégio de promover a primeira exibição de um filme no Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFAL, gentilmente cedido pelo renomado fotógrafo e cineasta Celso Brandão, o documentário intitulado "Chão de Casa" (1982) que na ocasião estava sendo lançado nesta cidade. A primeira exibição da obra acontecera para os moradores da Barra Nova (onde foram feitas as filmagens), tendo sido a nossa a sua segunda exibição.

Neste presente movente, entretanto, o despertar para a realização de uma pesquisa que aproximasse de forma mais efetiva e abotoasse ou desabotoasse os saberes cinema, arquitetura e desenho urbano surgiria do acaso. Foi o estímulo proveniente de um livro intitulado *Cities and Cinema* (2008), que me fora presenteado por um arqueólogo em junho de 2009, que desencadeou estes desejos latentes. Este livro, de autoria da socióloga estadunidense Barbara Mennel[1] (pesquisadora da cultura e do cinema alemão), faz uma abordagem específica sobre os *cities-films* e seu subgênero cinematográfico, os *street-films*, surgidos no início do século

[1] MENNEL, Barbara. **Cities and Cinema**, London-New York: Routedge, 2008. 245 p.il

XX. Os *cities-films* (filmes-cidades) são filmes que trazem as cidades, explícita ou implicitamente, como protagonistas. Neste sentido, foi o desejo de ampliar e dar continuidade a estas leituras o que me incentivou a escolher o tema: Cinematografia da Cidade: arqueologia das imagens do cineasta ítalo-alagoano Guilherme Rogato, que se inscreve na linha de pesquisa 1: conceituação, percepção e representação do espaço habitado do mestrado em Dinâmicas do Espaço Habitado – DEHA (FAU-UFAL).

O esboço desta pesquisa data de agosto de 2009, sendo aprovado enquanto projeto para o mestrado em março de 2010. A intenção inicial era relacionar um filme-cidade que estivesse sido rodado em Maceió (Casamento é Negócio? - dirigido por Guilherme Rogato em 1933), com um dos *cities-films* surgidos na Europa nos anos 1920, ao tempo em que se erguiam as grandes metrópoles e em que o urbanismo despontava enquanto disciplina com pretensões científicas. Posteriormente este projeto foi parcialmente modificado por sugestões que deram à dissertação um formato mais adequado às suas possibilidades de realização. Partia-se, então, de questionamentos, entre outros, relacionados à articulação entre cinema, arquitetura e desenho urbano. De que maneira estes saberes se aproximam ou se distanciam? Como os filmes falam sobre as cidades? Quais aspectos enfatizam e quais outros descartam? Na sequencia, por uma unânime sugestão da banca de qualificação da dissertação (em abril de 2010), a pesquisa voltou-se, unicamente, para o filme de Rogato. Nesta ocasião uma ampla contextualização das obras havia sido apresentada, todavia, o intuito inicial de relacioná-lo aos *cities-films* definitivamente se desvaneceu. Enfim, partiu-se, então, para um novo começo, mantendo-se, entretanto, os aspectos teóricos e metodológicos iniciais.

Outra motivação muito importante adveio das aulas de Ontologia do Espaço ministradas, no mestrado, pelo filósofo e professor Walter Matias Lima que veio a ser o orientador desta pesquisa. Das aulas destacamos aqui algumas noções que **subjazem** nesta dissertação, como a noção de espaços lisos e espaços estriados ou ainda a de filósofos nômades, ambas desenvolvidas por Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992) em diversas de suas obras, dentre estas os volumes que compõem os Mil Platôs (1997, 1996) e que em linhas gerais abordam os saberes científicos e não científicos; assuntos estes que, por sua vez, encontram-se imbuídos na arqueologia de Michel Foucault (1926-1984).

Também constituíram fatos consideráveis as observações tecidas pelo historiador, professor Dr. Sávio de Almeida, por seu olhar aguçado sobre o tema bem como o estímulo da

professora Dr.ª Josemary Omena Ferrare, especialmente dedicada à área de patrimônio histórico e cultural. Um olhar bastante significativo, também, foi o do cineasta Celso Brandão, por sua especial sensibilidade às cenas do filme. Outra contribuição de relevo partiu do historiador e crítico de cinema Elinaldo Barros cujas pesquisas registradas no livro de sua autoria sobre Guilherme Rogato,[2] foram para nós fontes de informações capitais.

Além disto, não fosse a cópia da película que chegou às nossas mãos por meio do teatrólogo Homero Cavalcanti nada do que aqui transcorre teria sido possível. Nesta edição, em formato digital, o filme de Rogato está na sequencia de uma entrevista dada à TV Alagoas por Elinaldo Barros com comentários de diversos cineastas alagoanos que participaram dos primeiros festivais de cinema na cidade de Penedo-AL. Posteriormente, extraímos deste DVD apenas o filme que foi convertido para um formato menor (MPEG) para facilitar a sua distribuição aos interessados, permanecendo esta segunda cópia, no entanto, tal e qual o original recebido. A partir de 30 de novembro de 2011 - Casamento é Negócio? - passou a ser disponibilizado pela Internet.

Por fim, não poderia deixar de reconhecer o quanto meus pais, entre outros familiares, estiveram presentes ao longo destas incursões cinematográficas, urbanísticas e filosóficas; embora já estejam, há muito, falecidos. Ainda que tenham tido outras formações profissionais (meu pai, economista; minha mãe, música e advogada), a paixão pelas cidades, pela filosofia, bem como pela sétima arte, me foram transmitidas naturalmente, ao longo de todo o tempo em que estivemos juntos. Saliento, entretanto, que, por ter, a autora, formação em arquitetura e urbanismo esta dissertação não esgota as noções aqui esboçadas no campo filosófico; contudo consideramos, outrossim, que ainda que permeasse apenas o desenho urbano, a arquitetura ou o cinema, o resultado provavelmente não seria necessariamente diferente uma vez que todos estes saberes implicam em conhecimentos igualmente complexos. Com efeito, o que se leva em conta, portanto, é que estamos buscando por estes caminhos, de forma ética, mas, contudo, sem ânsias de verdades ou quaisquer outros motivos sólidos, aproximar saberes ainda que estejam nestes "primeiros passos" apenas esboçados nas concepções que serão abordadas posteriormente.

- **O cineasta e a fita**

[2] BARROS, Elinaldo. **Rogato**: a aventura do sonho das imagens em Alagoas. Maceió: SECULT, 1994. 90 p.il.

Guilherme Rogato (Salvatore Guglielmo Rogato) foi cineasta, fotógrafo e, também, empresário. Nasceu na cidade de San Marco Argentano, situada na Provincia di Cosenza, região da Calábria, na Itália, em 02 de dezembro de 1889 e faleceu, em Maceió, Estado de Alagoas, no Brasil, em 09 de setembro de 1966, aos 77 anos. De acordo com o historiador e crítico de cinema Elinaldo Barros, Rogato estava com doze anos de idade, quando aportou em território brasileiro. Em 1918 esteve pela primeira vez em Maceió (contava então, com os seus 29 anos de existência). Nesta ocasião viera à capital alagoana com a finalidade de promover uma exposição fotográfica que iria ocorrer em janeiro do ano seguinte, partindo logo após da exposição que aconteceu no então Cine Floriano, em 1919. Retornou em 28 de junho deste mesmo ano, onde permaneceu por um breve período. É, no entanto, a partir de seu regresso em 1921 que o jovem – cinematographista - se estabelece na cidade.[3]

Seria aos 43 anos de vida, portanto, que no ano de 1932 Rogato iria iniciar as filmagens da obra em estudo, cujo título - Casamento é Negócio? – é decorrente de uma indagação feita por um dos personagens no final do filme. Desta feita, o cineasta estava há 12 anos morando em Maceió. A película foi lançada no ano seguinte em uma sessão especial reservada à imprensa, no dia 05 de abril de 1933 (quarta-feira), às 15h e 30min. Em 07 de abril de 1933 (sexta-feira), o filme foi lançado ao público, alguns dias antes da páscoa, no recém-inaugurado Cine Capitólio (antes Cine Floriano, depois Cine Arte e por fim, a partir de 1959, Cine São Luiz), localizado na Rua do Comércio, no centro da cidade.

Casamento é Negócio? é considerado, entre os profissionais da área, como o primeiro filme alagoano. O motivo desta prerrogativa decorre do argumento de que a obra fora idealizada em pareceria com diversos intelectuais de Alagoas e, também, por se tratar do primeiro filme de longa-metragem (41m:52s)[4] com todos os sets localizados em Maceió. Sabe-se, entretanto, que em janeiro de 1931 um outro cineasta, Edson Chagas, natural de Pernambuco, fizera dois pequenos filmes (“Saída dos espectadores do Cine Capitólio” e “Alagoas Jornal Nº2”), que serviram como preâmbulo para os acontecimentos posteriores. Neste mesmo ano, juntamente com o ator Ernani Rocha Passos, Edson Chagas filmou, no município de União dos Palmares – AL, a película “O Bravo do Nordeste” (maio de 1931), no entanto, para esta fita, não houve, na concepção de seu argumento ou roteiro, a participação

[3] BARROS, 1994.

[4] Há indícios, entretamto, de que algumas partes do filme (atual) se perderam com o tempo.

de nenhum integrante com naturalidade alagoana. É levando-se em conta estes fatos que, segundo Elinaldo Barros, a obra em estudo se inscreve como a pioneira do cinema alagoano

Casamento é Negócio? é contemporâneo de outras produções nordestinas que foram rodadas de forma quase artesanal como os filmes do chamado Ciclo de Recife, dos quais se destacam "Aitaré da Praia" (1925) de Gentil Roiz e "A Filha do Advogado" (1926) de Jota Soares, entre outros de grupos pioneiros existentes na Bahia, Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte e Piauí.[5] Neste âmbito, a obra em estudo conta, igualmente, com a participação de Etelvino Lima (co-diretor) e Carlos Paurílio (o poeta que elaborou a as legendas do filme). No elenco principal, encontram-se as atrizes cinematográficas Morena Mendonça e D. Josefa Cruz; e os atores Moacyr Miranda, Louis Girard, Agnelo Fragoso e Armando Montenegro.

A obra foi concebida à maneira de um romance-reportagem. Enquanto reportagem faz alusões às primeiras explorações petrolíferas no Brasil, à época em que se desenvolviam pesquisas sobre a possibilidade da existência deste mineral em solo alagoano. Por outro lado, enquanto romance, trata-se de um drama no qual uma das personagens desfaz o seu relacionamento com um rapaz pobre para viver ao lado de outro pretendente. Em meio a esta trama, um truste tenta sabotar a sonda de petróleo do bairro de Riacho Doce, em Maceió. O filme é classificado como uma comédia e encontra-se registrado na Cinemateca Brasileira, na CITWF (*Complete Index To World Film*) e em alguns blogs locais do gênero.

Um fato que aqui queremos ressaltar é que se perguntarmos aos alagoanos mais enraizados se casamento é negócio? - certamente irão responder que sim; uma vez que o significado do termo negócio em Alagoas, provavelmente oriundo da língua portuguesa, em linguagem popular, é sinônimo de coisa boa ou gratificante; distanciando-se sobremaneira de quaisquer sentidos econômicos ou financeiros. Da mesma forma há uma diversidade de termos, como "questão", "confeito", entre tantos outros que possuem significados bastante diversificados, como se pode verificar em um dicionário da língua portuguesa. Outros comentários sobre o significado do termo negócio encontram-se na seção 3 desta dissertação.

A opção, nesta pesquisa, por esta obra foi, principalmente, decorrente do fato de que em sua temática os aspectos urbanos tornam-se salientes aproximando-a do gênero cinematográfico *cities-films* já mencionado, fato que motivou, igualmente, o desenvolvimento

[5] LEAL, Wills. **O nordeste no cinema.** João Pessoa: Editora Universitária/FUNAPE/UFPB, 1982. 136 p.

de uma pesquisa que abrangesse os saberes cinema, arquitetura e desenho urbano. Neste sentido, a fita se mostra bastante atrativa porque apresenta a cidade de Maceió às voltas dos anos 1933, levando-nos, por sua vez, a apreciar, ora como pano de fundo da trama cinematográfica e ora como paisagens especialmente exaltadas, diversos lugares da cidade, como: a Praça Marechal Deodoro, no centro, onde se vê o Teatro Deodoro, a Praça Dom Pedro II (onde se encontra a Catedral Metropolitana de Maceió), a Praça Visconde de Sinimbu, onde se situa Casa do Poeta Jorge de Lima, que na época a cedera para as filmagens e mirantes do Alto do Jacutinga (bairro do Farol). No filme, um passeio lagunar leva-nos a apreciar uma exuberante paisagem natural por entre mangues, canais e lagoas, às margens das viçosas Mundaú e Manguaba, de onde se avistam ilhas, sítios e antigos povoados como o Pontal da Barra, Massagueira e Barra Nova, ao sul da cidade. Ao norte, os bairros de Riacho Doce e Garça Torta exibem seus morros, sua topografia irregular e vegetações praieiras. A obra é, portanto, um dos raros registros das paisagens alagoanas de outrora, constituindo-se, desta forma, como um valioso exemplar cinematográfico. Além das edificações arquitetônicas, dos povoados, das paisagens naturais e urbanas, o filme revela-se atraente, também, por seus aspectos sociais e antropológicos, com cenas de costumes locais, como hábitos à mesa, gestos e linguagens. Por conseguinte, a fita apresenta diversas outras características e entradas, mas, enfim, ressaltamos a mais o fato de ser, da mesma forma, uma interessante obra de cunho político e filosófico.

- **A trena e o tempo**

Nosso recorte temporal e geográfico foi delineado a partir de algumas noções advindas da teoria do filósofo francês Michel Foucault (1926-1984). De acordo com Foucault, há anos que a história dos longos períodos (épocas ou séculos), destinada a registrar equilíbrios estáveis e difíceis de serem quebrados ou rompidos, geralmente analisados a partir de modelos, perfis ou outros instrumentos que buscam definir totalidades e encadeamentos, possibilitou o reconhecimento de camadas sedimentares que levaram à substituição das sucessões lineares pelo jogo das interrupções em profundidade, cada qual com as suas rupturas específicas.[6]

[6] FOUCAULT,Michel. **Arqueologia do saber.** 7. ed. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

Das vastas unidades analisadas, como a história dos caminhos marítimos, das secas ou das grandes guerras, passou-se, então, a apreensão dos fenômenos de rupturas, ao contrário das manifestações homogêneas e maciças, de mentalidades ou espíritos coletivos com horizontes únicos. Neste sentido, é considerando a existência das múltiplas formas de interrupções, mutações, cortes ou fissuras que se estabeleceu para esta pesquisa, o ano de 1933 (data do lançamento do filme em estudo), como o momento a partir do qual poderíamos tratar das descontinuidades que se configuram no espaço-tempo da obra.

Demarcou-se, então, o - Limiar 1933 - como campo espaço-temporal buscando-se afastar a obra da ideia de origem, ou seja, da ideia de que a obra "evoluiu" de algum fato anterior, inserindo-a, desta forma, em um tempo novo. Ordena-se, deste modo, uma descrição fundamentada na atualidade de um saber que se revela em multiplicidades e não deixa, por sua vez, de romper com ele próprio. A despeito deste recorte (ou deste corte) ou ainda desta gênese espaço-temporal, o próprio filme, todavia, por vezes, faz alusões a lugares e épocas remotas, remetendo-nos assim à noção de superposições espaço-temporais ou à ideia da existência de não apenas um só passado, mas a de diversos passados simultâneos dentro dos quais a obra se configura; no entanto, para nós, não são estes passados pontos de origem ou de partida.

Além de um corte cronológico, um mapeamento correlato se fez necessário. Uma vez que trataríamos de formas de discursos, apareceram, então, algumas indagações, quais sejam: onde poderiam surgir estes campos discursivos? Em que nação, em que estado, em que cidade, em que lugar, em que parte do mundo poderiam se manifestar? Geograficamente delimitamos a cidade de Maceió como campo de referência, todavia, em linhas gerais, os limites espaço-temporais se mostram, em muitos casos, demasiadamente imprecisos. Neste sentido, a referência, no título, ao autor enquanto cineasta ítalo-alagoano tem o intuito de situar geograficamente a pesquisa e aludir, também, a sua imprecisão.

- **Os objetivos**

Esta pesquisa tem como objeto de estudo o filme - Casamento é Negócio? (1933) - ,dirigido por Guilherme Rogato, a partir do qual tratamos, sobretudo, de traçar o modo como o discurso cinematográfico pode delinear uma concepção espaço-temporal urbana, identificando-a, principalmente, a partir de seus entrelaçamentos com os elementos morfológicos da cidade de Maceió que compõem os sets de filmagens das cenas

cinematográficas, ou seja: a rua, o quarteirão, a praça, os espaços verdes, o monumento entre outros. Em linhas gerais busca-se responder às seguintes perguntas: que tipo de concepção espaço-temporal urbana pode ser identificado na obra? Quais cartografias são, desta obra, resultantes? Como o espaço-tempo urbano foi concebido no filme? Quais elementos cinematográficos podem contribuir para a apreensão da configuração deste espaço-tempo (fílmico)? Que tipo de grafia cinematográfica da cidade pode ser reconhecido? Resumindo: o que o filme diz sobre o espaço-tempo da cidade de Maceió no limiar de 1933 e como diz? Busca-se, portanto, expandir possibilidades e não limitá-las.

Simultaneamente pretende-se aproximar saberes e estabelecer diálogos entre áreas diversas do conhecimento, dentre elas a do cinema, da arquitetura, do desenho urbano e da filosofia, avizinhando-se sobremaneira da história e da sociologia, dentre outros que poderão ser reconhecidos ao longo desta dissertação. Poderíamos, então, nos referir a uma quadrilogia temática (arquitetura, desenho urbano, cinema e filosofia), por entre a qual o espaço-tempo é delineado; fato que requer uma amplitude de pesquisa que extrapola o âmbito de uma dissertação de mestrado; não obstante buscar-se-á traçar um - esboço arqueogenealógico - das imagens fílmicas aqui tratadas, considerando-se, ainda, que não se dispõe de um tempo integral para tal.

No que diz respeito ao termo – cinematografia – que intitula este volume, salientamos que, no nosso caso, refere-se ao conjunto de informações que resulta de uma análise fílmica embasada na teoria arqueológica de Foucault (2008) (análise dos saberes). Dito de outro modo, estamos denominando - cinematografia da cidade - a análise fílmica que não se reduz apenas a descrever circunstâncias e, também, não só se refere aos elementos compositivos de um filme em si (planos, sets, etc.), não os excluindo, entretanto, do âmbito destas análises; mas que se configura enquanto uma grafia realizada por meio de instrumentos arqueogenealógicos. Como se trata de cidade, entende-se que não apenas os aspectos políticos e socioculturais, ,entre outros, mas também os físico-espaciais, relacionados à morfologia e ao desenho urbano devam estar presentes. Uma análise desta natureza não se volta, portanto, para um filme em si, ou a arquitetura em si, ou o desenho urbano em si ou quaisquer outros saberes em si (tratados isoladamente); a serem visto a partir de suas essências, ou substâncias que os constituem e os demarcam. Cinematografar uma cidade seria, desta maneira, por meio de um ou mais filmes, percorrer caminhos não sólidos, fluidos e de cartografias líquidas.

De acordo com o dicionário luso-brasileiro Lello Universal, o termo cinematographia (ou cinematografia) significa: "o conjunto de méthodos e processos postos em execução para se obter a photographia e a reprodução do movimento".[7] No dicionário da língua portuguesa Aurélio Buarque de Holanda, encontra-se um conceito similar, do francês *cinématographie*, significa: "o conjunto de métodos e processos empregados para registrar e projetar fotograficamente cenas animadas ou em movimento; cinema". Por conseguinte, poderíamos dizer, no nosso caso, que a expressão - **cinematografia da cidade** - significa o conjunto de métodos e processos para análises fílmicas, baseados na arqueologia do saber, tendo-se a morfologia e o desenho urbano em uma de suas dimensões. Considerando-se que estamos no âmbito da dimensão arquitetônica, do desenho urbano e do filme, será por meio do espaço-tempo que iremos nos movimentar. O produto desta análise será, neste caso, a identificação do tipo de concepção espaço-temporal existente na obra.

- **A teoria, o método, os instrumentos e os seus (des) caminhos**

> Caminhante, não há caminho, faz-se caminho ao andar.
> **António Machado** (1875-1939)

O método sob o qual desenvolvemos esta dissertação é oriundo de algumas teorias desenvolvidas pelo filósofo francês Michel Foucault (1926-1984); contando-se, também, com o pensamento de outros teóricos como Gilles Deleuze (1925-1995.) e Félix Guattari (1930-1992). Neste sentido, diversas indagações permearam nossa fase inicial, tais quais: como articular cinema (filme), arquitetura e desenho urbano? Como fiar espaços de texturas diversificadas? Quais entradas poderiam ser ponderadas? Em princípio, deixou-se, então, que as próprias linhas teóricas, já destacadas, fiassem os seus tecidos e fossem preenchendo e perpassando os vazios por entre as indagações imediatamente manifestas.

No que se refere à teoria, partimos, então, de uma das obras de Foucault (1999), "As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas". Nesta obra o filósofo apresenta algumas noções que se inscrevem no âmbito de suas inquietações das quais destacamos inicialmente a noção *de epistéme.* Esta noção torna-se importante para nós, na medida em que irá contribuir para a apreensão das regras que poderão delinear o tipo de concepção espaço-temporal expressa o filme. De forma breve, portanto, traçaremos alguns esclarecimentos

[7] LELLO Universal. **Novo diccionario encyclopédico luso-brasileiro.** Porto: Livraria Lello, [1828]. p. 566, (sic.)

acerca da teoria antes mencionada, cuja abordagem encontra-se exposta, de modo mais extenso na seção 1 deste volume.

Na obra "As Palavras e as Coisas" (FOUCAUT, 1999), duas grandes descontinuidades, ou rupturas, nas *epistémes* da cultura ocidental são identificadas pelo filósofo: uma no surgimento do período clássico, em meados do século XVII (marcado pela primazia da representação) e uma outra no início do século XIX, nas soleiras da modernidade (marcada pelo desaparecimento da representação). Decorre, portanto o reconhecimento de três estruturas *espitémicas* que se sucedem e que qualificam suas respectivas épocas: a) uma que se conserva até antes da renascença, b) outra que se manifesta nos séculos XVII e XVIII e c) a que se estabelece no século XIX. [8]

As constatações destas rupturas desembocaram em outras questões mais amplas tratadas por Foucault em obras subsequentes. Dentre estas questões, encontra-se por um lado a de que: em face destas rupturas, se manifesta um deslocamento do pensamento dos efeitos de superfícies tradicionais (uma vez que ele passa a não mais ser modelado sob a ideia da continuidade dos acontecimentos históricos), para camadas mais profundas de investigações, o que iria suscitar um método de pesquisa em nível arqueológico, no qual as noções de rupturas, entre outras, lhes seriam inerentes. É este nível arqueológico que o filósofo irá desenvolver em sua obra seguinte: a "Arqueologia do Saber", publicada em 1969. Por outro lado, estas rupturas instituíram debates relacionados às ciências do homem e às outras ciências propriamente ditas; o que implicou, portanto, e em todos os casos, que uma noção de *epistéme* se fizera presente no âmago destas discussões.[9]

Por *epistéme* entende-se todas as noções e relações existentes em uma determinada época, entre os vários campos do saber (científico ou não), que se configuram tal e qual uma rede subterrânea de propósitos antecipatórios, de processos e tendências que estruturam e limitam o pensamento, como a exemplo, noções de verdade, conceitos, preconceitos e práticas discursivas diversas. Para Foucault a *epistéme* determina os limites de uma experiência e a extensão das possibilidades do conhecimento; desta maneira produz uma determinada forma de discurso. Neste sentido, indaga, então, o filósofo, a respeito de que coisas são impossíveis de pensar e de quais impossibilidades se tratam?[10] Estas questões foram formuladas no que se

[8] FOUCAULT, [1966]
[9] FOUCAULT,1999.
[10] FOUCAULT, 2008.

denominou de método arqueológico, que é embasado na teoria do discurso. Ressaltando-se, como dito anteriormente, que as *epistémes* produzem formas de discursos a cada época, nos pomos, então, a caminho de um esboço (ou de um croqui) das superfícies primeiras sob as quais estas formas de discursos poderiam ser apreendidas por meio do filme para que pudéssemos nos aproximar dos nossos objetivos.

As análises discursivas tratam de compreender os enunciados nas condições específicas de suas existências, delimitando seus campos e estabelecendo suas correlações com outros enunciados, por vezes a eles diretamente ligados e por outras em formas diversas de enlaces.[11] Destaque-se, entretanto, que a arqueologia é apresentada pelo filósofo enquanto tese (teoria), ou seja, este modo de pesquisar não estabelece, em linhas gerais, um modelo metodológico a ser seguido, à maneira como estão estruturados alguns métodos convencionais. Vale ressaltar, também, que ao contrário de Deleuze (1925-1995), que dedicou parte de sua vida na elaboração de dois livros sobre a sétima arte (Imagem-Tempo ([1990], 2005) e Imagem-Movimento ([1983], 2004)), Foucault, em sua breve passagem por esta terra, jamais escreveu uma linha sequer sobre cinema, ou seja, não chegou a problematizá-lo;[12] não obstante escreveu um artigo intitulado 'Sade, o Sargento do Sexo', inspirado no filme 'A Morte de Maria Malibran' (1972) do Cineasta alemão Werner Schroeter (1945-2010). Em uma entrevista com este cineasta, Foucault revela-se surpreso ao observar que o filme não trata sobre o amor, mas sim sobre a paixão. Em algumas outras entrevistas suas, nas quais o tema cinema reaparece, as explanações do filósofo sobre filmes, abordam aspectos geralmente relacionados ao corpo, um dos temas recorrentes em suas publicações.[13]

Retomando o nosso percurso, salientamos, ainda, que o termo "*epsitéme"*, que nos remete à palavra "epistemologia" (*epistéme* = conhecimento + logos= teoria, discurso), abrange uma diversidade de outros conceitos, decorrentes de visões que se desenvolveram ao longo do tempo e que se encontram, também, em campos distintos daqueles delineados por Foucault. Dentre estas visões, para um maior entendimento do que estamos denominando de -

---

[11] FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber.** 7. ed. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

[12] TUCHERMAN, Leda. Michel Foucault, hoje ou ainda: do dispositivo de vigilância ao dispositivo de exposição da intimidade. **Revista FAMECOS**,Porto Alegre, n. 27, p. 40-48, ago. 2005.

[13] FOUCAULT, Michel. Então, é importante pensar? In: COLETIVO Sabotagem, (Org.). **Por uma vida não-facista**. 2004. 170 p. Disponível em: http://pt.scribd.com/doc/337824/Foucault-Michel-Por-uma-vida-nao-facista. Acesso: 10 jan. 2010.

superfície primeira - destacamos dois campos de investigações epistemológicas, quais sejam: a) o da teoria e filosofia do conhecimento e b) o da teoria e filosofia da ciência. Desta forma, fez-se necessário uma distinção inicial entre as obras que comumente são encontradas nos domínios mencionados; ou seja: o da teoria e filosofia do conhecimento e o da teoria e filosofia da ciência, em face da diversidade de visões produzidas por entre estes domínios ao longo do tempo. Por conseguinte, optou-se, na medida do possível, por referenciais teóricos inscritos no âmbito da teoria e filosofia do conhecimento, na qual se situa a arqueologia de Foucault.

No que concerne à teoria e filosofia do conhecimento, encontram-se, estes estudos, em dimensões que estão para além da ciência e delineiam aspectos cujas naturezas não estão obrigatoriamente associadas aos conceitos ditos científicos. A teoria e a filosofia da ciência apresentam, por sua vez, diversas concepções epistemológicas, estando a filosofia, neste caso, voltada para os condicionantes lógicos e formais, bem como éticos e históricos e a teoria, voltada para o desenvolvimento do conhecimento no âmbito das ciências, mais especificamente. [14]Estas noções foram muito importantes porque contribuíram para discernir os autores que poderiam, ou não, estar inscritos no campo do pensamento dos filósofos ora tratados (FOUCAULT; DELEUZE; GUATTARI), reconhecendo--se, assim, aqueles que se inscrevem em regiões que estão para além da ciência (teoria e filosofia do conhecimento) e se situam no âmbito do saber e, por um outro lado, aqueles atrelados a condicionantes lógicos e formais (teoria e filosofia da ciência), como a exemplo, Karl Popper (1902-1994), Thomas Khun (1922-1996), entre outros. Esclarecemos, no entanto, que uma vez que traçaremos um plano de referência aberto, em alguns casos, quaisquer autores poderão se manifestar em meio a este plano, estando a depender apenas, no nosso caso, do campo de exterioridade a ser delineado pelo próprio objeto em estudo (o filme).

A apreensão do pensamento de filósofos como Deleuze, Guattari e Foucault, não é tarefa simples, principalmente para aqueles que o tomam a partir de patamares distintos dos da filosofia, pois dentro deste universo qualquer palavra ou coisa deixa de ser apenas um signo ou significante e passa a alcançar dimensões que se encontram para além de suas significações primárias, implicando, portanto, em reflexões mais amplas não apenas no que se refere às escolhas dos referenciais teóricos; mas, também, na maneira como as abordagens

[14] LIMA, Walter Matias. **Sobre o significado da epistemologia e o fenômeno do conhecimento.** Maceió: O Autor, [20-?].

teóricas são modeladas, o que não significa, entretanto, uma camisa- de-força ou algo similar. Muito pelo contrário, foram estas vias que constituíram desafios, despertaram curiosidades e proporcionaram uma maior liberdade, possibilitando o desembaraçar de limitações eventualmente encontradas. E, ainda que possam parecer, ao leitor, ínfimas ou pouco significativas, formou, em seus processos, um campo aberto a múltiplas entradas e diferenciações. Ademais, se uma dissertação se define apenas por uma estrutura (lógica) advinda da teoria e da filosofia da ciência, este – volume - se inscreve, não enquanto uma dissertação tradicionalmente elaborada, mas enquanto um conjunto de noções que se articulam de forma diversa.

Ademais, acrescentamos que Foucault, em sua trajetória, estendeu o seu projeto arqueológico passando a desenvolver o que ele denominou de genealogia do poder, a partir da compreensão de que: "o saber é um espaço político, porque oferece os elementos do discurso que formam uma questão política".[15] Estas noções encontram-se intrinsecamente atreladas á arqueologia e serão abordadas, quando necessário, ao longo deste volume. No que se refere às formações discursivas vale acentuar que estas formações possuem características diversificadas constituindo, por sua vez, um campo retalhado de descontinuidades, com seus graus específicos de racionalidade e códigos conceituais que delimitam campos discursivos distintos e lhes conferem o *status* de objetos, fazendo-os aparecer, tornando-os descritíveis e nomeáveis.

O filme em estudo é, então, aqui considerado como uma unidade (discursiva) configurada por elementos heterogêneos formados e articulados em seu interior segundo uma determinada *epistéme*, ainda que esta não seja imediatamente reconhecida ou que esteja em um momento de ruptura evidente. Nosso objeto se revela, portanto, em meio a um campo de exterioridade que, de forma simplificada, poderíamos dizer, encontra-se situado entre as palavras e as coisas, ou seja, entre o discurso e a materialidade deste discurso. É esta região intermédia, existente por entre as camadas subterrâneas da obra, que a arqueologia procura investigar. Nesta região, ou sítio arqueológico, é possível, ou não, descobrir a emergência de novos saberes, rupturas e descontinuidades diversas.

[15] RIBEIRO, Carlos Eduardo. **Foucault**: uma arqueologia política dos saberes. 2009. 288 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo,Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2009. p. 141).

Para tal, estabelecemos um sítio a ser explorado e um caminho a ser percorrido. Neste sentido, dois campos relacionados ao objeto em estudo foram considerados, quais sejam: o campo de filmagem e o campo de exibição de um filme. O campo de filmagem é constituído por procedimentos relacionados às exibições cinematográficas, como as estratégias de marketing, entre outros. O campo de filmagem se constitui pelos instrumentos de filmagem (filmadora, fita, etc.) e seu respectivo arcabouço fílmico (narrativa, gênero cinematográfico, entre outros). Decidimos, então, nos ater apenas aos aspectos pertencentes ao campo próprio de filmagem ou que, no máximo, estivessem em suas áreas fronteiriças; como é o caso das margens que emolduram os fotogramas (campo de filmagem) e que, simultaneamente, compõem a moldura da tela de projeção, que está no campo de exibição. A necessidade desta partição decorreu do fato de que, foi a partir dela, também, que pudemos escolher um referencial teórico específico, ou seja: para o campo de filmagem temos teóricos com Jacques Aumont (1942-) e Michel Marie ([19--]), para citar apenas estes. Caso estivéssemos abrangendo, igualmente, o campo de exibição, precisaríamos, além destes teóricos, de outros referencias mais apropriados a este campo de exibição; como a exemplo, os integrantes da Teoria Crítica, como Walter Benjamin (1892-1940), Adorno (1903-1969) e Horkheimer (1895-1973), entre outros. Isto não apenas permitiu um texto mais coerentemente embasado, como, também, estabeleceu um dimensionamento mais adequado no que concerne ao tempo de que dispúnhamos para pesquisar. Foi a partir, também, destas noções que delineamos as Seções da dissertação.

Partindo-se, portanto, do campo de filmagem, passamos, então, a analisar os discursos dos objetos que lhes são pertinentes. Instituímos, por conseguinte, para as Seções nas quais estas análises discursivas iriam se desenvolver, os elementos que pudessem conferir unidades discursivas secundárias, já que passamos a tratar o filme, como "a unidade discursiva em estudo", ou seja, como uma unidade discursiva primária.

Como visto, estamos partindo de unidades engendradas no interior de outras unidades inteiramente formadas como a arquitetura, o desenho urbano e o cinema que compõem campos disciplinares abrangentes; porém nos deteremos nestes campos do saber, apenas o tempo suficiente para observarmos: que outras unidades configuram? Que subconjuntos poderão ser identificados em cada um desses campos? De que maneira eles se recortam? Sob quais panos de fundo se instauram? Por exemplo, no campo cinematográfico já mencionamos dois subcampos (o de filmagem e o de exibição); o campo da arquitetura e do desenho urbano,

por sua vez, será articulado a partir dos elementos morfológicos urbanos definidos pelos sets de filmagens. Em todos estes casos, será a noção de espaço-tempo que buscaremos apreender.

Quanto aos instrumentos, temos como referência, além dos já mencionados, diversos outros autores, dos quais destacamos o teórico e historiador da arte Heinrich Wölfflin[16] (um dos referenciados na obra A Dobra, de Deleuze)[17] e o arquiteto e pesquisador José M. Ressano Garcia Lamas[18] (referência teórica em alguns programas de mestrado no Brasil e em Portugal), pela relevância de suas contribuições no delineamento dos objetivos aqui almejados. Considerando o parco tempo para a pesquisa e dada a complexidade e a vasta produção de obras publicadas, tanto no que se refere ao filósofo Michel Foucault (1926-1984), como, também, no que se refere a Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992.), merecem valiosas considerações aqueles autores que de forma mais intensa se debruçaram em estudos específicos, de aspectos particulares ou gerais, de suas obras, o que nos possibilitou em princípio, e em certa medida, uma breve apreensão do pensamento destes autores. Neste sentido, no âmbito do pensamento de Foucault, destacamos as publicações do filósofo e pesquisador, Roberto Cabral de Melo Machado, dentre outros pesquisadores que se encontram nas referências deste volume.

Acerca do cineasta e da fita, sobre os quais já abordamos, acrescentamos a participação da filha de Guilherme Rogato, Flávia Rogato Farias, e de sua neta, Flávia Danielle Rogato Farias, que através de entrevistas abertas e informais, puderam esclarecer algumas dúvidas relacionadas a estes assuntos, bem como nos fornecer informações e documentos de especial importância. Também foram feitas, visitas in loco, para o reconhecimento dos sets de filmagens do filme, assim como pesquisas eletrônicas, levantamentos fotográficos e iconográficos a eles relacionados.

- **As seções e os campos discursivos**

As cinco seções aqui apresentadas estão embasadas na teoria arqueológica do saber e na genealogia do poder, ambas desenvolvidas pelo filósofo francês Michel Foucault, a partir

[16] WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais de história da arte**: o problema da evolução **dos** estilos na arte mais recente**.** Tradução João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 1996, 348 p.
[17] DELEUZE, Giles. **A dobra**: Leibniz e o barroco**.** Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papirus, 1991, 212 p.
[18] LAMAS, José M. Ressano Garcia. **Morfologia urbana e desenho da cidade**: textos universitários de ciências sociais e humanas, 4. ed. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, 2007. 590 p.

da qual delineamos alguns campos discursivos identificados na obra em estudo, que estão demarcados na forma a ser apresentada nos parágrafos seguintes.

A primeira seção consiste em uma revisão de literatura onde se trata, de forma mais aprofundada, das concepções teóricas desenvolvidas por Michel Foucault, fazendo-se uma abordagem mais ampla sobre a arqueológica do saber, conceituando-a e destacando, desta feita, algumas noções nela contidas, como a noção de sucessão, a noção de verdade e a noção de origem. Nesta seção atentamos, também, para a possibilidade do desenvolvimento de outras arqueologias que possam distanciar-se do campo de aplicação originalmente delineado pelo filósofo supracitado e fazemos observações acerca do modo como esta teoria pode contribuir para a apreensão de uma concepção espaço-temporal na obra em estudo.

A segunda seção foi reservada para o delineamento da unidade discursiva primária, ou seja, da obra enquanto objeto material. Determinamos, então, os instrumentos materiais utilizados para a realização do filme em estudo, ou seja: a filmadora, a fita, o fotograma e suas faces fronteiriças (a moldura fílmica). Esta parte, no que se refere à película cinematográfica, discorre sobre o estado de conservação da obra e ressalta alguns aspectos que a caracterizam. Aqui, são as noções de espaço em movimento, dispositivo e a ideia de múltiplos passados, presentes na arqueogenealogia de Foucault, que são esboçadas, expondo-se, também, as noções espaço-temporais contidas no filme, no âmbito de seus instrumentos materiais e de seus enlaces como os elementos morfológicos urbanos.

A terceira seção refere-se ao título, à narrativa e ao gênero cinematográfico, enquanto objetos discursivos, para os quais, reservamos a denominação de unidades discursivas secundárias, porque delineiam campos mais específicos dentro da unidade discursiva primária (a obra). No que se refere ao título (Casamento é Negócio?), além de situá-lo enquanto "coisa", como já mencionado nesta introdução, seu significado também foi abordado no o âmbito dos saberes econômicos, uma vez que, neste caso, é o próprio termo negócio (quando articulado às ações petrolíferas contidas na obra) que assim o inscreve. Quanto à narrativa, destacamos a sequência das cenas e sua respectiva dinâmica, o que nos permitiu a identificação dos fatos tratados com maior relevo em sua trama, articulando-os aos seus respectivos sets e aos elementos morfológicos urbanos neles existentes. No âmbito do gênero cinematográfico, foi o par romance-reportagem e, ao mesmo tempo, a classificação da obra

enquanto comédia, que ofereceram pistas significativas relacionadas ao tipo de concepção espaço-temporal que buscamos delinear.

A quarta seção aborda, a partir de seu gênero cinematográfico, o campo de exterioridade da obra (unidade discursiva) articulando-o, no limiar do ano de 1933 a fatos ocorridos na cidade de Maceió – AL, ou seja, abrange os acontecimentos para os quais nos remete a trama do filme em estudo. Abarca, em linhas gerais, aspectos relacionados aos eventos políticos, econômicos e sociais, que são tratados, neste caso, sob a ótica da genealogia do poder. Uma vez que não estamos desenvolvendo uma pesquisa documental, ao final, traçamos alguns axiomas, postulados, teoremas e proposição, como resultantes das reflexões decorrentes destas análises. Nesta seção são desenhadas, também, as cartografias cinematográficas inicias, a partir das quais identificamos, por meio de seus elementos morfológicos urbanos, o tipo de concepção espaço-temporal predominante na obra e a modelamos no âmbito de seu gênero enquanto filme-cidade.

A quinta seção trata de reunir os aspectos que nos ofereceram pistas para a identificação do tipo de concepção espaço-temporal que se configura na obra – Casamento é Negócio? - a partir de suas recorrentes aparições nas seções precedentes. Nesta parte, traça-se um esboço cinematográfico da cidade, partindo-se da noção de filme-cidade desenhada na seção anterior. Explana-se, desta feita, acerca dos elementos morfológicos urbanos e do tipo de concepção espaço-temporal por estes esboçados.

- **Sobre as considerações gerais e seus alinhavos**

As considerações gerais têm a finalidade de expor e sumariar o resultado de nossas análises; alinhavar e discorrer sobre alguns aspectos contidos nas seções deste volume que, em princípio, podem ser lidas sem uma sequência específica. Nesta parte, são ressaltados os fatos mais significativos encontrados na pesquisa e as observações que nos levaram aos objetivos inicialmente delineados.

- **Sobre a breve biografia do cineasta**

A necessidade de se fazer uma breve biografia de Salvatore Guglielmo Rogato surgiu perante a escassez de documentos acerca deste cineasta. Embora esta pesquisa não se inscreva no âmbito de uma pesquisa documental, nem tampouco no âmbito de uma - análise

interpretativa de uma obra - em seu início as datas para situar alguns fatos importantes para a dissertação eram bastante conflitantes e, como consequência disto, verificou-se que não se dispunha de materiais que pudessem fornecer informações mais claras sobre a atuação deste diretor cinematográfico, mais especificamente sobre o seu trabalho fotográfico, que poderia estar (ou não) relacionado ao cinematográfico, embora não tivéssemos este fato como objeto de estudo.

Há quem afirme que não se separa uma obra de seu ator ou ainda, por outro lado, há aqueles que argumentam que uma biografia só interessa na medida em que se torna esclarecedora de uma obra; todavia nosso intuito se restringe a traçar um perfil bastante conciso e de caráter introdutório sobre Rogato, que aqui se apresenta não como um suplemento, mas como um complemento deste volume; com algumas feições e maneiras pelas quais este diretor esteve presente em sua época. Ademais, esta breve biografia se constitui, também, enquanto parte da história do centro da cidade de Maceió; bairro que outrora fora caracterizado não apenas por edificações comerciais, mas, também, pelos ambientes residenciais de diversos intelectuais; vindo a significar, do mesmo modo, por seus cafés e estabelecimentos fotográficos, entre outros, um lugar de grande relevância cultural para o seu tempo. Por fim, destacamos a admirável afeição e apreço de Guilherme Rogato pelas pessoas e, bem em particular, pelas crianças. Almejamos que esta breve biografia possa contribuir, ainda que minimamente, para o preenchimento de uma lacuna e para inspirar outras pesquisas e sensibilidades.

SEÇÃO 1

1 A ARQUEOLOGIA E O DESENHO CINEMATOGRÁFICO DA CIDADE

Salvo a grandiloqüência de uma cheia
lhe impondo interina outra linguagem,
um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enfrasem.

João Cabral de MELO NETO
Rio sem discurso (A educação pela pedra, 1965)

A história é um profeta com o olhar para trás,
pelo que foi, e contra o que foi, anuncia o que será.

Eduardo GALEANO
As Veias Abertas da América Latina [1971]

De acordo com o historiador Peter Burke (1937-), no período entre as grandes guerras (1918-1939) um acontecimento que iria ressoar em diversos círculos intelectuais da época seria a formação do grupo dos *Annales* (Estrasburgo, 1929), inicialmente liderado pelos historiadores Le Febvre (1878-1956) e Marc Bloch (1886-1944), a fim de promover a colaboração interdisciplinar em oposição ao que François Simiand (1873-1935) já havia denominado de história dos ídolos. Os *Annales* iria instituir o que ficou conhecido como história das mentalidades (psico-história) acentuando, principalmente, a necessidade de intercâmbio intelectual e alertando para os problemas metódicos no **campo das ciências humanas**. De forma mais abrangente, no entanto, situa-se o pensamento do filósofo Michel Foucault[19] (1926-1984). Segundo Burke (1992.), foi sua crítica aos historiadores, em razão de sua pobre ideia do real, ou seja, da redução do real ao domínio do social, deixando de fora o pensamento, que contribuiu para o alargamento das concepções antes mencionadas.

Neste sentido, parte esta pesquisa de algumas noções desenvolvidas por Foucault no âmbito do seu pensamento (ou do que se denomina de arqueologia do saber), abrangendo também o que se conhece por genealogia do poder ou ao que se chama apenas de arqueogenealogia; que consiste, em linhas gerais, em uma análise dos discursos. Nas palavras do filósofo supracitado:

> Na análise que aqui se propõe, **as regras de formação têm seu lugar não na "mentalidade" ou na consciência dos indivíduos, mas no próprio discurso**; elas

[19] Paul-Michel Foucault, filósofo francês, nasceu em Poitiers no dia 15 de outubro de 1926 e faleceu em Paris, aos 57 anos de idade, no dia 25 de junho de 1984.

> se impõem, por conseguinte, segundo um tipo de anonimato uniforme, a todos os indivíduos que tentam falar nesse campo discursivo. Por outro lado, não são consideradas universalmente válidas para todos os domínios indiscriminadamente; são sempre descritas em campos discursivos determinados, e suas possibilidades indefinidas de extensão não são reconhecidas antecipadamente. (FOUCAULT, 2008, p. 69, grifo nosso)

Dito de outro modo, a arqueologia examina o modo ou a maneira como os discursos se relacionam, descrevendo relações recíprocas entre os elementos que o constituem. Em uma entrevista dada a estudantes de Los Angeles (EUA), em 1978, publicada sob o título "Diálogos sobre Poder", Foucault apresenta o seguinte conceito para o termo "arqueologia":

> Utilizo a palvra "arqueologia"por duas ou três razões principais. A primeira é que é uma palavra com a qual se pode jogar. *Arche*, em grego, significa "começo". Em francês, temos também a palavra "arquivo", que designa a maneira como os elementos discursivos foram registrados e podem ser extraídos. O termo "arqueologia" remete, então, ao tipo de pesquisa que se dedica a extrair os acontecimentos discursivos como se eles estivessem registrados em um arquivo. Uma outra razão pela qual utilizo essa palavra concerne a um objetivo que fixei para mim. Procuro um campo histórico em sua totalidade, em todas as suas dimensões políticas, econômicas, sexuais. Meu problema é encontrar a matéria que convém analisar, o que constitui o próprio fato do discurso. Assim, meu projeto não é o de fazer um trabalho de historiador, mas descobrir por que e como se estabelecem relações entre os acontecimentos discursivos. (FOUCAULT, 2003, p. 257-258).

Foi observando que a sociedade dispunha de ferramentas para analisar as relações econômicas de poder, como estudos sobre exploração, mais valia, entre outros; mas não dispunha de algo que pudesse efetuar o estudo do poder em outros extratos do saber, que Foucault passou a desenvolver a sua genealogia. Em suas palavras: *para decirlo en pocas palabras: la arqueología sería el método propio de los análisis de las discursividades locales y la genealogía sería la táctica que, a partir de las discursividades locales así descritas, hace jugar los saberes, liberados de la sujeción, que surgen de ellas*. (FOUCAULT, 2005, p. 20). Mais adiante ele escreve:

> *¿De qué disponemos hoy para hacer un análisis no económico del poder? De bien poco, creo. Disponemos antes que nada de la afirmación de que el poder no se da, no se intercambia ni se retoma, sino que se ejerce y sólo existe en acto. Disponemos también de la otra afirmación según la cual el poder no es principalmente mantenimiento y reproducción de las relaciones económicas, sino, ante todo, una relación de fuerzas. Las preguntas a hacer serían entonces éstas: si el poder se ejercita, ¿qué es este ejercicio, en qué consiste, cuál es su mecánica*? (FOUCAULT, [1975-1976], 2005, p. 23-24)

Resumidamente, a tese de Foucault é a de que o saber (científico ou não) encontra-se inserido em um espaço-tempo de ordem que o possibilita. Seu projeto metodológico consiste, portanto, em identificar o solo positivo que os torna possível. Considerando-se que as forças que engendram tal espaço-tempo se inscrevem no espaço-tempo urbano de forma a delineá-lo

(seja ele fílmico ou não), é, portanto, da teoria arqueogenealógica que destacamos, em princípio, alguns instrumentos para a análise do filme – Casamento é Negócio? (1933) – dirigido pelo fotógrafo, cineasta e também empresário Guilherme Rogato (Salvatore Guglielmo Rogato, 1898-1966). Dá-se, todavia, uma ênfase maior na teoria arqueológica, buscando-se na genealogia, no entanto, subsídios suplementares. A importância de uma abordagem por este viés pode ser reconhecida, principalmente, pela abertura de um campo perceptivo que contribui para a compreensão - no âmbito do discurso cinematográfico - de como o pensamento desenha, por meio das configurações discursivas, as cartografias urbanas, que se manifestam, total ou parcialmente, por seus aspectos estruturais, paisagísticos e morfológicos.

Sabendo-se, portanto, que a apreensão de um objeto requer muito mais daquilo que o encerra, leva-se em conta que, para além de seus limites, os mais variados fatores operam nas mais diversas escalas. Em uma cidade, a exemplo, as ruas que integram quarteirões e que recortam bairros, cujo cotidiano por vezes é alterado por eventos que emergem a grandes distâncias, o *lócus* circunscreve processos dinâmicos complexos e em cada escala filtram influências das escalas mais abrangentes e vice-versa. Em cada nível estes processos por vezes potencializam, por outras afrontam problemas e benefícios e, ao mesmo tempo, incorporam de forma sinergética as influências oriundas das dimensões que o englobam, muito mais que a agregam. (SOUZA, 2002). Analogamente, a compreensão de um filme implica, no nosso caso, em uma análise multiescalar ou, ainda, transescalar do espaço-tempo urbano.

Não se pretende, por conseguinte, analisar o cinema, ou seja, o filme em si, que para tal seria necessário abarcar metodologias que lhes fossem estritamente específicas. Tampouco nos referimos à análise da cidade em si, ou do desenho urbano em si. Estaremos nos movimentando por regiões intermediárias, em campos discursivos nos quais filme, cidade, arquitetura e desenho urbano se entrelaçam ou se encontram em mesclas pouco definíveis. Distancia-se esta pesquisa, portanto, de questões que digam respeito à autonomia de tais saberes e a estes nos referimos, por conseguinte, quando se manifestam de forma mais evidente em relação aos demais.

1.1 Considerações Teóricas e Metodológicas

De acordo com Carlos Eduardo Ribeiro (2009), a arqueologia, na forma como a concebeu Foucault (posteriormente ampliada por sua genealogia do poder, passando a ser denominada, então, de arqueogenealogia)[20], implica em uma descoberta a um só tempo arqueológica e ética, que delineia uma nova perspectiva teórica constituída, entre outras coisas, pela reversão da vontade de verdade preconizada pelos mecanismos de racionalização no campo do saber científico. Para o arqueólogo tais práticas podem ser encontradas não apenas nas ciências de uma maneira geral, mas inclusive nas atividades humanas, sejam elas inscritas nos meios institucionais, no cotidiano ou em meio às suas produções artísticas. Para Ribeiro (2009):

> Um projeto como a arqueologia que, desde suas primeiras investidas, coloca-se em busca da constituição das condições reguladas do discurso, encontra-se inteiramente atravessado por operações críticas próprias, das quais a mais geral e importante - o que seria também o pressuposto fundamental da crítica arqueológica - é a ideia de que a formação de saberes almeja à condição definitiva de discursos verdadeiros, por meio de racionalizações que só a elas dizem respeito. Dito de outro modo, para a arqueologia é peculiar o fato de tais processos se apresentarem como racionalizações específicas, formadas por práticas definidas e que se inscrevem, fundamentalmente, nas ciências, mas que são igualmente testemunhadas por instituições, por textos literários, pela filosofia. (RIBEIRO, 2009, p.12-13)

Em uma entrevista intitulada 'Então, é importante pensar?' (*Est-il donc important de penser?*, 1981), Michel Foucault argumenta de forma mais abrangente:

> É preciso se libertar da sacralização do social como única instância do real e parar de considerar rapidamente esta coisa essencial na vida humana e nas relações humanas, quero dizer, o pensamento. O pensamento existe além ou aquém dos sistemas ou edifícios de discurso. É algo que se esconde frequentemente, mas anima sempre os comportamentos cotidianos. Há sempre um pouco de pensamento mesmo nas instituições mais tolas, há sempre pensamento mesmo nos hábitos mudos. A crítica consiste em caçar esse pensamento e ensaiar a mudança: **mostrar que as coisas não são tão evidentes quanto se crê**, fazer de forma que isso que se aceita como vigente em si, não o seja mais em si. Fazer a crítica é tornar difíceis os gestos fáceis demais. Nestas condições a crítica (e a crítica radical) é absolutamente indispensável para a transformação. Pois uma transformação que permaneça no mesmo modo de

[20]A trajetória intelectual de Michel Foucault (1926-1984) pode ser inscrita entre 1961, quando saiu seu primeiro grande livro, e 1984, com seus últimos livros publicados. Os estudiosos de Foucault, como também ele próprio, reconhecem, com certo consenso, uma repartição possível dessa trajetória em três momentos. O primeiro, conhecido como período da "arqueologia", é voltado principalmente para questões relativas à constituição dos saberes e inclui os principais livros publicados na década de 1960: A história da loucura(1961), O nascimento da clínica (1963), As palavras e as coisas(1966) e A arqueologia do saber (1969). O segundo momento, conhecido como período da "genealogia", é centrado sobre questões relativas aos mecanismos do poder e inclui os principais livros da década de 1970: Vigiare punir(1975) e o volume I da História da sexualidade, intitulado A vontade de saber (1976). O terceiro momento trata de questões relativas à constituição do sujeito ético e inclui os volumes II e III da História da sexualidade, intitulados, respectivamente, O uso dos prazeres e O cuidado de si (1984) (MUCLLAIL, 2004, p. 9-10) De forma simplificada, a arqueologia trata dos métodos e a genealogia trata das finalidades – donde resultou o termo arqueogenealogia, que busca englobar todo o pensamento de Foucault.

> pensamento, uma transformação que seria apenas uma certa maneira de melhor ajustar o pensamento mesmo à realidade das coisas, seria apenas uma transformação superficial. (FOUCAULT, 2004, p. 10, negrito nosso)

Dentre as atividades humanas pelas quais poderíamos nos adentrar propõe-se, nesta dissertação, o estudo do desenho cinematográfico da cidade como forma de abordar, no âmbito da arquitetura, experiências urbanísticas (sejam elas científicas ou não), com o intuito de apreender noções espaço-temporais, tendo-se o filme – Casamento é Negócio? (1933) – do diretor Guilherme Rogato, como referência. Neste sentido, fazendo uso das palavras de Diana Agrest (1945-), "no começo deste século[21], o referente [artístico] da arquitetura era a pintura. Esse referente não é muito produtivo quando abordamos a arquitetura a partir do urbano. Um referente mais fecundo é o cinema, um sistema complexo que se desenrola no tempo e no espaço." (AGREST, 2008, p. 65). Atenta-se ainda para o fato de que: "o trabalho do arquiteto assemelha-se ao do diretor de cinema [...]. A arquitetura constrói espaços para serem vividos no tempo, e o cinema monta uma sequência temporal sobre como se percebem e se experimentam determinados espaços." (MONTANER, 2009, p. 92).

O filme em estudo é uma película rara; única sobrevivente dentre as dirigidas por Rogato, na qual se encontram diversos aspectos urbanos como os sets de filmagens e suas respectivas edificações arquitetônicas, costumes locais, mobiliários, paisagens naturais e infraestruturas existentes na cidade de Maceió no ano de 1933. Julga-se, portanto, ser esta obra um valioso registro histórico. Leva-se em conta, no entanto, que para uma análise tradicional, consideramos que, no que se refere ao filme enquanto documento[22] histórico, três hipóteses poderiam ser ponderadas: a) a de seu valor enquanto registro da memória de um passado, linguagem de uma voz silenciada, b) a de sua aptidão para manifestar elementos de continuidades e outras permanências, c) a da possibilidade de se obter, da obra, uma visão global de seu próprio tempo. Em um sentido diverso parte-se, no entanto, de algumas noções desenvolvidas por Foucault no âmbito de seu método arqueogenealógico.

De forma distinta abordar-se-á o filme, enquanto registro histórico, não em seus aspectos tradicionais antes mencionados, levando-se em conta, também, que tais hipóteses apontam para um mesmo fim, ou seja: o de reconstruir o passado, em um sistema de relações homogêneas e articuladas em fases que detêm em si um mesmo princípio de coesão.

[21] Refere-se, a arquiteta, ao século XX.

[22] Estamos utilizando o termo "documento", na forma como ele é definido no Dicionário da Língua Portuguesa: "qualquer escrito utilizado como prova". Da mesma forma, o termo "monumento" é definido como "obra notável", destinada a transmitir a memória de fatos ou pessoas. (FERREIRA, 2004)

Inversamente, considera-se: a) o documento enquanto memória de vários passados, b) a noção de descontinuidade que pode ser apreendida por conceitos como o de ruptura, corte, limiar, mutação e transformação, c) a impossibilidade de uma história global ou da reconstrução do rosto de uma época. Sobre isto, salienta Foucault:

> Ora, por uma mutação que não data de hoje, mas que, sem dúvida, ainda não se concluiu, a história mudou sua posição acerca do documento: ela considera como sua tarefa primordial, não interpretá-lo, não determinar se diz a verdade nem qual é seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior e elaborá-lo: ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, **descreve relações.** (FOUCAULT, 2008, p.6, negrito nosso).

Resumindo, em sua forma tradicional, a história busca memorizar o monumento do passado transformando-o em documento. No âmbito da arqueologia de Foucault, busca-se, ao contrário, a transformação do documento em monumento através do desdobramento de uma massa de elementos (que devem ser isolados, agrupados e inter-relacionados), tentando-se reconhecer - em profundidade - os rastros deixados pelos homens. A arqueologia - não é - uma "disciplina interpretativa"; ou seja, não trata o documento como signo de outra coisa. Em outras palavras, ela busca apreender o próprio tecido documental a partir de uma análise do que se inscreve em seu interior, como nos descreve Foucault:

> Havia um tempo era que a arqueologia, como disciplina dos monumentos mudos, dos rastros inertes, dos objetos sem contexto e das coisas deixadas pelo passado, se voltava para a história e só tomava sentido pelo restabelecimento de um discurso histórico; poderíamos dizer, jogando um pouco com as palavras, que a história, em nossos dias, se volta para a arqueologia - para a descrição intrínseca do monumento. (FOUCAULT, 2008, p.08)

Tomando o próprio documento como objeto de análise, antes considerado inerte, e sem almejar, no entanto, um ponto de chegada ou de verdade, Foucault investiga campos arqueológicos inserindo-os no tecido histórico por meio da **apreensão de suas estruturas não imediatas, ou seja, de suas *epistémes***[23]. São campos emaranhados entre outros campos justapostos, gravitacionais ou fronteiriços. (FOUCAULT, 2008). Vale ressaltar que não são

[23] De acordo com o Dicionário da Língua Portuguesa Aurélio B. de O. FERREIRA, o termo ***epistéme*** é de origem grega: *epistéme*, 'ciência'; 'conhecimento'; donde deriva o termo epistemologia (*epistéme* + *o* + *logia*) que significa: conjunto de conhecimentos que têm por objeto o conhecimento científico, visando a explicar os seus condicionamentos (sejam eles técnicos, históricos, ou sociais, sejam lógicos, matemáticos, ou linguísticos), sistematizar as suas relações, esclarecer os seus vínculos, e avaliar os seus resultados e aplicações. (FERREIRA, 2004). **Foucault** define o termo da seguinte forma: eu definiria ***épistémè*** como o dispositivo estratégico que permite escolher, entre todos os enunciados possíveis aqueles que poderão ser aceitáveis no interior, não digo de uma teoria científica, mas de um **campo de cientificidade**, e a respeito de que se poderá dizer: é falso, é verdadeiro. É o dispositivo que permite separar não o verdadeiro do falso, mas o inqualificável cientificamente do qualificável. (FOUCAULT, 1979, p, 247, negrito nosso).

mais as fontes documentais tradicionais que constituem o âmbito de suas investigações; neste sentido, Foucault reúne materiais provenientes das ciências e da cultura dos povos. Em suas palavras: "os territórios arqueológicos podem atravessar textos "literários" ou "filosóficos", bem como textos científicos. O saber não está contido somente em demonstrações; pode estar também em ficções, reflexões, narrativas, [...]" (FOUCAULT, 2008, p.205)

Trata-se de uma abordagem que não é constituída por - um centro único – que seria, então, um tipo de configuração embasada na necessidade de uma visão global de um fenômeno. Ao contrário, uma análise arqueológica seria a dispersão de um espaço no qual os conjuntos e subconjuntos são decorrentes das escolhas específicas que lhes poderão caracterizar. De acordo com o filósofo: "todas estas questões fazem parte de um campo metodológico que não foi importado de um outro campo, como por exemplo o da linguística (donde se originou a semiologia)[24], mas nasceram no âmago da própria história." (FOUCAULT, 2008, p.13). Referindo-se às formas tradicionais de análise, o filósofo salienta que: "fazer da análise histórica o discurso do contínuo e fazer da consciência humana o sujeito originário de todo o devir e de toda prática são as duas faces de um mesmo sistema de pensamento." (FOUCAULT, 2008, p.14).

Para Foucault, de forma paradoxal, **é a noção de descontinuidade que se torna ao mesmo tempo instrumento e objeto de pesquisa:** não é simplesmente um conceito presente no discurso do historiador, mas este, secretamente, a supõe. (FOUCAULT, 2008, p.10). No nosso caso o que temos em vista é a noção de descontinuidade espaço-temporal que, se supõe, encontra-se implícita na concepção do nosso objeto de pesquisa. Nas palavras do filósofo:

> em sua forma clássica, **o descontínuo era, ao mesmo tempo, o dado e o impensável**; o que se apresentava sob a natureza dos acontecimentos dispersos - decisões, acidentes, iniciativas, descobertas - e o que devia ser, pela análise, contornado, reduzido, apagado, para que aparecesse a continuidade dos acontecimentos (FOUCAULT, 2008, p.9, negrito nosso).

Tal observação deságua, portanto, nas seguintes questões: que coisas, então, são impossíveis de pensar? Em quais campos de análises pode-se detectar o descontínuo, o novo e o impensável? Quais são as noções, neste campo de dispersão, que assinalam entre outras, rupturas, cortes, mudanças bruscas de sentido ou direção, iniciativas inéditas, descobertas, acidentes e acasos?

[24] Foucault distancia-se assim, do estruturalismo. Em suas próprias palavras: [...] A estes problemas pode-se atribuir a sigla do estruturalismo. Sob várias condições, entretanto, eles estão longe de cobrir, sozinhos, o campo metodológico da história [...]. (FOUCAULT, 2008, p.13).

Por não estarmos tratando de um - centro único – vale ressaltar que não se procura, aqui, a obtenção de uma pluralidade de histórias ou camadas justapostas e independentes entre si: o desenho urbano ao lado do cinema, a economia ao lado do planejamento urbano ou o filme ao lado da cidade. Tampouco objetiva-se assinalar, entre estas camadas ou instâncias, coincidências de datas ou analogias formais. O problema que se coloca é: em que conjuntos distintos certos elementos discursivos (de rupturas) podem figurar simultaneamente? Não se trata, portanto, do cinema como um espelho do desenho urbano, ou do filme como um espelho da cidade ou, ainda, como um decalque ou cópia. Neste sentido, Foucault, a respeito de seu próprio trabalho, faz o seguinte comentário:

> Gostaria que um livro, pelo menos da parte de quem o escreve, nada fosse além das frases de que é feito; [...] Gostaria que esse objeto-evento, quase imperceptível entre tantos outros, se recopiasse, se fragmentasse, se repetisse, se simulasse, se desdobrasse, desaparecesse enfim **sem que aquele a quem aconteceu escrevê-lo pudesse alguma vez reivindicar o direito de ser seu próprio senhor**, de impor o que queria dizer, ou dizer o que o livro devia ser. (FOUCAULT, 1978, p. 8, negrito nosso)

Trata-se do filme em estudo sob esta óptica. O que se desenha, por conseguinte, é um - campo de exterioridade – (ou campos de exterioridades), campo este estabelecido a partir de relações que se encontram inscritas no âmbito do filme em estudo. Dito de outro modo: não são oriundas do objeto (coisa) - no nosso caso esta coisa seria a cidade em si - nem tampouco estão presentes no sujeito (autor ou ainda: autor do filme enquanto ser subjetivo). Considera-se que o nosso objeto de estudo (o filme) não desenha uma representação; mas, de forma simplificada: permite-lhe aparecer, no sentido de que revela-se enquanto monumento e não enquanto documento.

Este campo de exterioridade é constituído por dispersões (coexistências e aproximações) delineadas por uma gama de relações entre as formações discursivas. De outra maneira, diz-se que o campo de exterioridade situa-se entre as palavras e as coisas, não formando, entretanto, laços entre estas. Neste sentido, entre palavras e coisas pretende-se traçar esta região situada entre o sujeito (autor, palavra, signo) e a cidade (coisa, referente) como a região na qual se configura o que passamos a denominar de desenho cinematográfico. Dito de outro modo trata-se de uma grafia da cidade (ou cinematografia da cidade), resultante de uma análise arqueogenealógica do filme em estudo. Dentre os diversos campos de exterioridades que serão tratados nas seções subsequentes, iremos destacar, todavia, de forma bem mais proeminente, o campo de exterioridade a que denominamos de “mecanosfera” cuja abordagem encontrar-se-á na seção quatro desta dissertação.

Resumindo, nosso campo de exterioridade será então, de uma maneira geral, constituído pela dispersão do filme: Casamento é Negócio? O desenho cinematográfico ao qual iremos nos referir não será, portanto, uma representação ou decalque da cidade no sentido clássico em que estes termos são utilizados (signo-referente). Tampouco se tratará da expressividade de um sujeito (no caso o diretor do filme).[25] Utilizaremos o termo desenho cinematográfico (ou apenas "desenho") quando estivermos nos referindo ao aparecimento de alguma figura do pensamento advinda das relações identificadas no campo das formações discursivas; ressaltando-se que, em sua dispersão, este campo estabelece uma área heterogênea de elementos (opções teóricas, campos do saber, organizações perceptivas, etc.)[26] sem uma nervura absoluta, ou seja, não se tem, então, um foco ou centro único. Para Foucault: "de qualquer forma, não se trata de uma pequena imagem fixa que se coloca diante de uma lanterna mágica[27], para grande decepção das crianças, que, nessa idade, preferem, é claro, a vivacidade do cinema." (FOUCAULT, 2008, p.11).

1.1.1 Os jogos de sucessão

Como já visto os procedimentos e os problemas teóricos tratados por Foucault são orientados com o intuito de libertar uma gama de noções tradicionais geralmente atreladas aos fundos de permanências, estruturas rigorosas e disciplinares. Estas inquietações são inscritas, pelo arqueólogo, em campos disciplinares incertos em suas fronteiras e indecisos em seus conteúdos, conhecidos por história das ideias, do pensamento, do conhecimento (do saber).[28] Para tal, Foucault expõe sobre os jogos de noções que incorporam o tema da continuidade, com o objetivo de alertar para a necessidade de seus descartes. Dentre estas noções, que

[25]Foucault não se considerava um filósofo e preferia ser referenciado como um arqueólogo (do saber). Considerava o sujeito como um produto das práticas discursivas e era crítico à ideia do homem como mediador e referência de todas as coisas. Neste sentido, portanto, **subjaz**, em sua teoria, a proposta da **dissolução das dicotomias aparência-realidade, sujeito-objeto e objetividade-subjetividade** (que têm predominado no pensamento ocidental desde Platão e Descartes).

[26]Foucault menciona ainda: no material estudado, podem-se salientar [...] as referências - explícitas ou não - a acontecimentos, a instituições, a práticas; as palavras empregadas, com suas regras de uso e os campos semânticos por elas traçados, ou, ainda, a estrutura formal das proposições e os tipos de encadeamento que as unem [...] a delimitação dos conjuntos e dos subconjuntos que articulam o material estudado (regiões, períodos, processos unitários); a determinação das relações que permitem caracterizar um conjunto (pode tratar-se de relações numéricas ou lógicas; de relações funcionais, causais, analógicas; [...]. Todos estes problemas fazem parte, de agora em diante, do campo metodológico da história [...] (FOUCAULT, 2008, p.12).

[27] Foucault refere-se à engenhosa máquina de ilusões (ou fantasmagorias) denominada "Lanterna Mágica", que se tornou bastante conhecida a partir do século XVII em espetáculos teatrais. Estas técnicas foram transportadas para o cinema e considera-se o francês Marie-Georges-Jean-Méliès (1861-1932) um dos pioneiros desta arte de 'efeitos especiais', na qual uma câmera fixa projetava imagens "mágicas" em uma tela.

[28]Dito de outro modo: refere-se ao campo particular das "ciências humanas".

articulam campos discursivos convencionais, encontram-se: as de tradição; as de influência, de desenvolvimento, as de mentalidade ou espírito e a de evolução.

Quanto à noção de tradição, esta se configura a partir de um conjunto de fenômenos sucessivos, idênticos ou análogos entre si, cuja apreensão se dá sob um fundo de permanência que se caracteriza por um retroceder infinito às suas origens. A noção de influência, entendida, aqui, enquanto capacidade intelectual ou moral que uma pessoa exerce sobre outra, incorpora a ideia de continuidade por meio da ligação de fenômenos semelhantes ou de repetição, tal e qual as transposições à distância ou propagações através do tempo, em um sistema de relações homogêneas e aparentemente coesas ou, nas palavras de Foucault: "na constituição de *corpus* coerentes" (FOUCAULT, 2008, p.12). Os jogos de sucessão também dizem respeito a acontecimentos díspares relacionados a um único e mesmo princípio organizador levando à ideia de desenvolvimento e evolução, onde se detecta elementos de coerência que apontam para um esboço de futuro específico. É neste contexto que igualmente se encontra a noção de mentalidade ou de espírito coletivo que se configura por ligações simbólicas delineadas por princípios de semelhanças, de repetições e de espelhos.

Para Foucault, todas estas noções se manifestam sob jogos de sucessões em uma incessante correlação entre seus elementos e o princípio da continuidade (presente na história tradicional, ou global). Em outras palavras, são os elementos dispersos que quando agrupados segundo estas noções (repetição, espelho, etc.) passam a constituir o campo do contínuo. Nas palavras do autor: **não se trata, é claro, de recusá-las definitivamente**, **mas sacudir a quietude** com a qual as aceitamos (FOUCAULT, 2008, p. 28, negrito nosso). Para o filósofo: é preciso desalojar essas formas e essas forças obscuras pelas quais se tem o hábito de interligar os discursos dos homens (FOUCAULT, 2008, p. 24). Refere-se, o filósofo, às articulações subjetivas ou interpretativas da história. Em As Palavras e as Coisas (2008), o filósofo argumenta:

> Se a história do pensamento pudesse permanecer como o lugar das continuidades ininterruptas [...] ela seria, para a soberania da consciência, um abrigo privilegiado. A história contínua é o correlato indispensável à função fundadora do sujeito: garantia de que tudo que lhe escapou poderá ser devolvido; a certeza de que tempo nada dispersará sem reconstituí-lo em uma unidade recomposta; a promessa de que o sujeito poderá, um dia - sob a forma da consciência histórica -, se apropriar, novamente, de todas essas coisas mantidas a distância pela diferença, restaurar seu domínio sobre elas e encontrar o que se pode chamar sua morada. (FOUCAULT, 2008, p.14).

Foucault propõe, então, uma história isenta de irrealidades reaparecidas, na qual se abriga não uma alma imortal, mas diversas almas mortais representantes de culturas diversificadas; enfim, **uma história onde é possível descobrir as formas de transmutações da vontade de saber**. Trata-se, portanto, da libertação da história de um modelo, ao mesmo tempo, metafísico e antropológico (no que se refere ao pensamento) e aponta para a constituição de uma contra memória e do desdobramento de uma nova forma de tempo. (FOUCAULT, 1979)

1.1.2 Os jogos de origem

Os jogos de origem estão de certa forma estreitamente atrelados às noções de continuidade anteriormente expostas, conferindo, no entanto, a estas noções uma maior visibilidade ao antropologismo do pensamento e de suas medidas para a totalização do tempo. Ao se referir a estas questões, Foucault esclarece:

> É como se aí onde estivéramos habituados a procurar as origens, a percorrer de volta, indefinidamente, a linha dos antecedentes, a reconstituir tradições, a seguir curvas evolutivas, a projetar teleologias, e a recorrer continuamente às metáforas da vida, experimentássemos uma repugnância singular em pensar a diferença, em descrever os afastamentos e as dispersões, em desintegrar a forma tranquilizadora do idêntico. (FOUCAULT, 2008, p.13)

Mais adiante ele escreve:

> **Não se trata de uma crítica, na maior parte do tempo;** nem de uma maneira de dizer que todo mundo se enganou a torto e a direito; **mas sim de definir uma posição singular pela exterioridade de suas vizinhanças**; mais do que querer reduzir os outros ao silêncio, fingindo que seu propósito é vão - tentar definir esse espaço branco de onde falo, e que toma forma, lentamente, em um discurso que sinto como tão precário, tão incerto ainda**.** (FOUCAULT, 2008, p.19, grifo nosso).

Para o filósofo, o tempo vem representando um papel crucial ao longo de séculos, dentre estes o de proteger processos de centralizações na medida em que se busca uma história global que se manifesta enquanto um "já-dito", remetendo o discurso (instância enunciativa) à longínqua presença de uma origem que se desdobra *ad infinitum*. Sintetizando:

> Finalmente, eis a última precaução para colocar fora de circuito as continuidades irrefletidas pelas quais se organizam, de antemão, os discursos que se pretende analisar: renunciar a dois temas que estão ligados um ao outro e que se opõem. Um quer que jamais seja possível assinalar, na ordem do discurso, a irrupção de um acontecimento verdadeiro; que além de qualquer começo aparente há sempre uma origem secreta - tão secreta e tão originária que dela jamais poderemos nos reapoderar inteiramente. Desta forma, seríamos fatalmente reconduzidos, através da ingenuidade das cronologias, a um ponto indefinidamente recuado, jamais presente em qualquer história; ele mesmo não passaria de seu próprio vazio; e a partir dele,

> todos os começos jamais poderiam deixar de ser recomeço ou ocultação (na verdade, em um único e mesmo gesto, isto e aquilo). (FOUCAULT, 2008, p.27-28).

Resumindo, Foucault nos faz a seguinte declaração: "meu objetivo será mostrar-lhes como as práticas sociais podem chegar a engendrar domínios de saber que não somente fazem aparecer novos objetos, novos conceitos, novas técnicas, mas também fazem nascer formas totalmente novas de sujeitos e de sujeitos de conhecimento." (FOUCAULT, 2001, p. 7). Ressalta-se, por conseguinte, a importância de se delinear um discurso não no âmbito do qual ele possa remeter a uma determinada origem, mas que em sua instância espaço-temporal presente.

1.1.3 Os jogos de verdade

Para Foucault os jogos de verdade estão relacionados aos efeitos do poder sobre as ciências, ou seja, eles circulam entre os enunciados científicos e determinam esquemas em seu interior estabelecendo mecanismos que se articulam com as demais atividades humanas, sejam elas, como já mencionado, cotidianas, artísticas ou institucionais, entre outras. Tais jogos se inscrevem no plano dos acontecimentos; todavia ao se considerar os diversos escalonamentos de tipos de acontecimentos pode-se deduzir que estes jogos não têm os mesmos alcances, as mesmas amplitudes cronológicas ou ainda as mesmas capacidades de produzir efeitos. (FOUCAULT, 1979). Tratando-se, aqui, de uma obra cinematográfica destinada a exibições públicas, o alcance de tais jogos poderia, por exemplo, ser percebido no âmago de sua concepção cujos efeitos, por sua vez, abrangem o número de seus espectadores. Tais formulações podem ser apreendidas mais claramente em documentários que buscam propagar o papel das ciências no mundo contemporâneo. Enfim, salienta-se que para Foucault a verdade é, portanto, deste mundo!

A verdade não existe sem poder ou fora do poder daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. Cada sociedade possui o seu regime de verdade ou a sua "política geral" de verdades, constituindo o conjunto das regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso. Tais práticas não se tratam, entretanto, de um combate explícito a favor do verdadeiro como nos explica o filósofo:

> Tudo isto deve parecer bem confuso e incerto. Sem dúvida incerto, pois tudo isso não passa de hipótese. Mas para que fique um pouco menos confuso, eu gostaria de formular algumas "proposições" – no sentido não de coisas aceitas, mas de coisas oferecidas para experiências ou provas futuras.

> Por "verdade" entender um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados.
> A "verdade" está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apóiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem. "Regime" de verdade. Esse regime não é simplesmente ideológico ou superestrutural; foi uma condição de formação e desenvolvimento do capitalismo. É ele que, com algumas modificações, funciona na maior parte dos países socialistas (deixo em aberto a questão da China que não conheço). (FOUCAULT, 1979, p.14. sic)

Outrossim vale salientar o papel econômico-político que tais estatutos desempenham ao atribuírem ao verdadeiro efeitos específicos de poder (FOUCAULT, 1979). De acordo com o filósofo Deleuze (1925-1995), Foucault distingue três grandes instâncias, quais sejam: saber, poder e subjetividade; contudo sem contornos fixos onde os enunciados formuláveis são como vetores ou tensores em correntes de variáveis que lutam entre si. (DELEUZE, 2001). Em resumo, a tese de Foucault é a de que o saber (científico ou não) encontra-se inserido em um espaço de ordem que o possibilita. Seu projeto metodológico consiste, portanto, em identificar o solo positivo que os torna possível. No nosso caso, estaríamos a buscar a existência, ou não, deste solo positivo; sem, no entanto, querer esgotá-lo.

Ressalta-se ainda que para o filósofo a instância enunciativa circunscreve relações entre grupos de enunciados; ainda que estes não remetam aos mesmos domínios ou mesmo que não sejam vizinhos entre si, ou ainda que não possuam o mesmo nível formal, ou que escapem à consciência do autor ou não pertença ao autor, ou que pertença a outro autor ainda que estes se desconheçam. Este isolamento dos enunciados objetiva, entre outras coisas, distanciar-se de operadores que sejam puramente psicológicos. Para o filósofo, a formação discursiva:

> [...] constitui, em sentido estrito, grupos de enunciados, isto é, conjuntos de *performances* verbais que não estão ligadas entre si, no **nível das *frases,*** por laços gramaticais (sintáticos ou semânticos); que não estão ligados entre si, no **nível das *proposições***, por laços lógicos (de coerência formal ou encadeamentos conceituais); que tampouco estão ligados, no **nível das *formulações,*** por laços psicológicos (seja a identidade das formas de consciência, a constância das mentalidades, ou a repetição de um projeto); mas que estão ligados no nível dos *enunciados.* ? (FOUCAULT, 2008, p.130-131, negrito nosso)

Neste sentido, **a arqueologia não objetiva investigar o sujeito que fala**, o porquê fala, não sendo, igualmente, uma interpretação de como fala. Seu intuito trata de conhecer as regras que se estabelecem como uma rede em um determinado discurso, em outras palavras, a função enunciativa.

1.2

1.3 Considerações Intermédias I

A arqueologia de Foucault descreve as práticas, as positividades, a maneira como as pessoas atuam em determinadas circunstâncias e condições de possibilidades no contexto complexo que as engendra, resultando na materialização do dito (visível, enunciado) e do não-dito (não-visível, não-oculto, enunciável); em outras palavras, na atualização de um objeto, uma vez que faz surgir um novo discurso dentro de uma nova concepção de temporalidade, instaurando-se, por conseguinte, um novo olhar para o que se denomina presente. Acerca desta situação, Deleuze (2001) nos remete a questões tais como: o que significa uma existência na qual se encontra uma desunião entre o ver e o dizer? Quais intervalos e quais distâncias irredutíveis são configurados? É este o motivo pelo qual se busca o conhecimento em outras partes. É como se o arquivo (o documento) estivesse atravessado por uma grande falha (um vazio ou uma fenda), como se houvesse uma submissão do conhecimento no âmbito da percepção, o que nos leva a perguntar, portanto, o que significa, então, esta percepção?

No que se refere às ciências, Foucault observa aqueles recortes que isolam, em oposições, campos disciplinares como filosofia, religião, história ou ficção, como se fossem, estes, entidades ou individualidades históricas por excelências. É esta ausência da noção do que poderíamos chamar de vizinhança dos elementos ou objetos que as constituem, ausência esta referenciada pelo filósofo como efeito de superfície, que se apresenta como um dos obstáculos à escolha de tipos de acontecimentos em níveis inteiramente diferentes e as consequentes formulações de suas leis e relações que lhes são específicas. Por conseguinte, é a noção de descontinuidade ou de rupturas que se encontra obscurecida sob esta visão tradicional e individualista das ciências (FOUCAULT, 2008). Dito de outro modo, por exemplo, uma pesquisa que abrange diversos saberes, como cinema, arquitetura e desenho urbano, requer, portanto, uma metodologia que lhe seja coerente e adequada, e que possibilite o manuseio destes saberes simultaneamente.

Em vista disto, levando-se em conta que estamos tratando do filme – Casamento é Negócio? – enquanto um registro histórico, no sentido de que nele se observam diversas edificações arquitetônicas, dentre outros elementos morfológicos urbanos, além de diferentes localidades da cidade de Maceió no ano de 1933; e tendo-se o já exposto anteriormente, buscar-se-á demarcar os campos discursivos de modo que nos possibilitem responder às

seguintes perguntas: de que modo o filme fala sobre a cidade? Estaria o filme atrelado a estruturas tradicionais de pensamento? Ou, ao contrário, estaríamos diante de uma obra cujo discurso remete a algo novo, ou a um jamais-dito, na forma como descreve Foucault? De que forma pensamento (moderno?) e cidade (moderna?) se entrelaçam ou não se entrelaçam? De que modo o filme fala sobre a cidade? Quando fala? Que tipo de lei (ou quais tipos de leis) faz o discurso aparecer? Quais fenômenos ou acontecimentos enunciativos específicos podem ser identificados? E, em linhas gerais, considerando-se que, na obra de Foucault, tanta o espaço quanto o tempo ocupam um lugar proeminente, indagamos: de que modo estas questões poderão nos auxiliar a identificar um tipo de concepção espaço-temporal na obra em estudo e de que modo esta concepção se configura?

Tem-se em conta, portanto, que: "**tais questões exigem uma teoria** e que essa teoria não pode ser abordada sem que apareça o campo dos fatos do discurso a partir do qual serão construídos e analisados os seus elementos primordiais." (FOUCAULT, 2008, p. 29, negrito nosso). Enfim, de uma maneira geral, também poderíamos indagar: de que modo os elementos morfológicos urbanos estão configurados e, neste sentido, o que o filme diz sobre a cidade?

1.2.1 Outras arqueologias

Gostaríamos, enfim, de ressaltar que para Foucault a arqueologia, na forma em que fora por ele delineada, não se encerra necessariamente nestes mesmos domínios. Em sua obra Arqueologia do Saber, indaga o filósofo: "limitando-se, até o momento, à região dos discursos científicos, a arqueologia tem obedecido a uma necessidade que não poderia superar - ou tem esboçado, em particular, formas de análise que podem ter uma extensão inteiramente diferente?" (FOUCAULT, 2008, p. 215-216). Mais adiante escreve:

> No momento, avancei muito pouco para responder definitivamente a essa pergunta. Mas imagino de bom grado - aguardando ainda numerosas experiências que seria preciso empreender e muitas tentativas - arqueologias que se desenvolveriam em direções diferentes. (FOUCAULT, 2008, p.215-216).

Não se tem o intuito, contudo, de tomar a teoria arqueológica e genealógica de Foucault como um modelo paradigmático para análises fílmicas. Considerando o já exposto no início desta seção, estamos, entretanto, fazendo uso de instrumentos arqueológicos ao considerarmos que poderão nos auxiliar na apreensão de uma acepção espaço-temporal na obra e na promoção de um diálogo entre arquitetura, desenho urbano e cinema, tendo-se um filme como referência.

No que diz respeito, ainda, às nossas ponderações teóricas e metodológicas, acrescentamos que nesta pesquisa não iremos nos restringir, unicamente, a um autor específico (Michel Foucault) e que outros autores irão ser consultados, sem maiores restrições, ao longo do desenvolvimento desta dissertação e que serão referenciados posteriormente. Estaremos, todavia, atentos, para o fato de que o delineamento deste referencial teórico seja, na medida do possível, coerente. Não obstante, em alguns casos, por estarmos em meio a campos dispersivos e abertos (fato inerente ao próprio método arqueológico), as referências a autores de algum modo adversos, poderão ser necessárias quando clamados, contudo, pelo próprio objeto em estudo.

Para finalizar, não se pretende fazer uma análise, seja ela crítica ou não crítica, do pensamento de Foucault, mas sim buscar em sua arqueogenealogia subsídios que possam contribuir para este estudo cinematográfico no âmbito da arquitetura e do desenho urbano.

SEÇÃO 2

2 A UNIDADE DISCURSIVA

Tudo é possível e provável

Tempo e espaço não existem
Sobre a frágil base da realidade
A imaginação tece novas formas

Johan August STRINDBERG
O Sonho (1901), In: Bergman (Fanny e Alexander, 1982)

De acordo com Foucault (1971), as unidades discursivas constituem problemas teóricos bastante complexos que incidirão naturalmente nas questões relacionadas aos procedimentos de análise. No nosso caso a unidade discursiva que iremos abordar trata-se de um filme e mais especificamente: de um filme rodado na cidade de Maceió, intitulado – Casamento é Negócio? Considera-se, no entanto, que esta unidade discursiva foi, na época de suas formulações (1933), pertencente a conjuntos de enunciados provavelmente bem diferentes daqueles que poderíamos estabelecer atualmente; por conseguinte o seu desenho imediato, ou aquilo que dela é possível dispor, só poderá se realizar, em muitos casos, a partir de uma hipótese retrospectiva. Há que se atentar, portanto, que a unidade discursiva em estudo será, em princípio, delineada a partir das condições de sua existência no momento presente.

Com o intuito de demarcar alguns traços que são específicos de uma obra cinematográfica e em face da amplitude de alcance que um filme pode esboçar, enquanto unidade discursiva, para esta abordagem, três momentos da realização de um filme foram considerados: a) o momento de sua materialização, no qual se identifica a aparelhagem cinematográfica utilizada para gravar, ou seja, os instrumentos técnicos para a filmagem e o suporte material das imagens (câmeras, películas, etc.); b) o momento de sua concepção, no qual se definem a narrativa, o título, o gênero, as cenas (e os sets) e demais procedimentos necessários para a filmagem; e c) o momento de sua distribuição, que envolve, entre outros aspectos, ações que se distanciam do campo de filmagem, como estratégias de marketing e de reprodução para salas de cinema (que, em particular, requerem a presença do espectador). Poderíamos dizer, portanto, que este último momento constitui o que denominamos de campo de exibição. Partindo-se destas noções, os recortes a seguir foram demarcados a partir dos estados de pertencimento ao **campo de filmagem** antes referido. Esta delimitação torna-se

relevante na medida em que é a partir dela que poderemos delimitar um referencial teórico que lhe seja, o mais aproximadamente possível, específico ou apropriado.

Trataremos, por conseguinte, nesta seção, do momento da materialização do filme, conforme descrito anteriormente. A importância do que se desenvolve a seguir, para o conjunto de questões que se encontram no âmbito desta dissertação, pode ser evidenciada pela caracterização dos instrumentos (materiais) de filmagem e de suas implicações na obra em estudo, o que nos permite distinguir, inicialmente, esta unidade discursiva de outros objetos do saber, em outras palavras, de outras unidades discursivas. Para um maior esclarecimento, acerca das unidades discursivas (enquanto objetos materiais), tomamos o exemplo de um livro, na forma em que ele é descrito por Foucault:

> É que as margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede. [...] Por mais que o livro se apresente como um objeto que se tem na mão; por mais que ele se reduza ao pequeno paralelepípedo que o encerra: sua unidade é variável e relativa. Assim que a questionamos, ela perde sua evidência; não se indica a si mesma, só se constrói a partir de um campo complexo de discursos. (FOUCAULT, 2008, p.26).

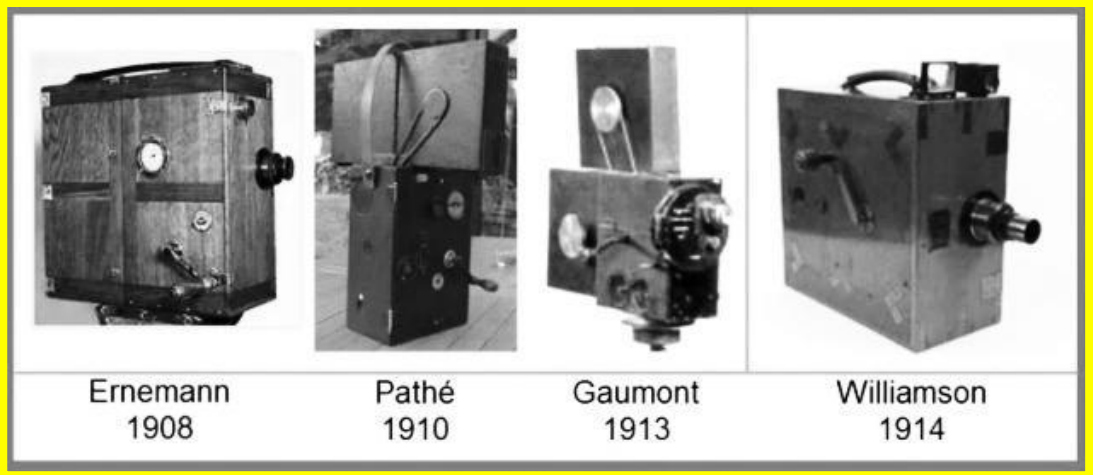
Para efeito desta pesquisa, consideramos como sendo instrumentos materiais tudo aquilo que constitui o que se está analisando (o filme) e que encerra um corpo de multiplicidades finitas, ou seja, no nosso caso: a filmadora, a fita e o fotograma. Em outras palavras, seriam todas as peças instrumentais (para gravação das imagens cinematográficas) que, em condições ideais, o pesquisador ou o leitor, poderia palpar e que, de alguma forma, interferem no modo como as estratégias de filmagens são modeladas. No sentido de apreendermos estas implicações (instrumentos materiais-obra), levantamos, portanto, as seguintes questões: de que forma os elementos materiais, desta unidade discursiva (filme), se articulam com o desenho cinematográfico da cidade? De que maneira expõem os elementos morfológicos urbanos? Como estes instrumentos materiais estabelecem campos discursivos? Como estes campos discursivos podem instituir sistemas de remissões discursivas específicas? Estas indagações objetivam nos conduzir, por fim, a: que tipo de concepção espaço-temporal urbana encontra-se delineado neste âmbito discursivo? Para tal, far-se-á, em princípio, uma descrição e análise da unidade discursiva em estudo, no que concerne aos seus aspectos materiais.

2.1 Os Instrumentos Materiais

2.1.1 A filmadora

Segundo o historiador e crítico de cinema Elinaldo Barros (n. 1946), Rogato filmava suas cenas com uma caixa de madeira movida à manivela, que podia ser apoiada sobre um tripé (BARROS, 1993). No início do século XX, dentre os fabricantes de filmadoras à manivela, duas grandes indústrias francesas de aparelhos cinematográficos se destacavam na Europa: a *Pathé Frères* e a *Gaumont Film Company*, todavia dentre os equipamentos mais comercializados na época estavam as filmadoras *Pathé* (francesas), e, também, as *Williamsons* (inglesas) e as *Ernemann* (alemães). Segundo Barros (1993.), provavelmente tenha sido uma destas filmadoras a utilizada pelo cineasta. Abaixo, seguem alguns modelos, à manivela, de câmeras filmadoras de 35mm bastante populares entre os primeiros profissionais do cinema. [Figura 1].

Figura 1 – Primeiras Filmadoras Cinematográficas



Fonte:<http://www.nationalmediamuseum.org.uk/Collection/Cinematography/MotionPictureEquipment/>, 2012

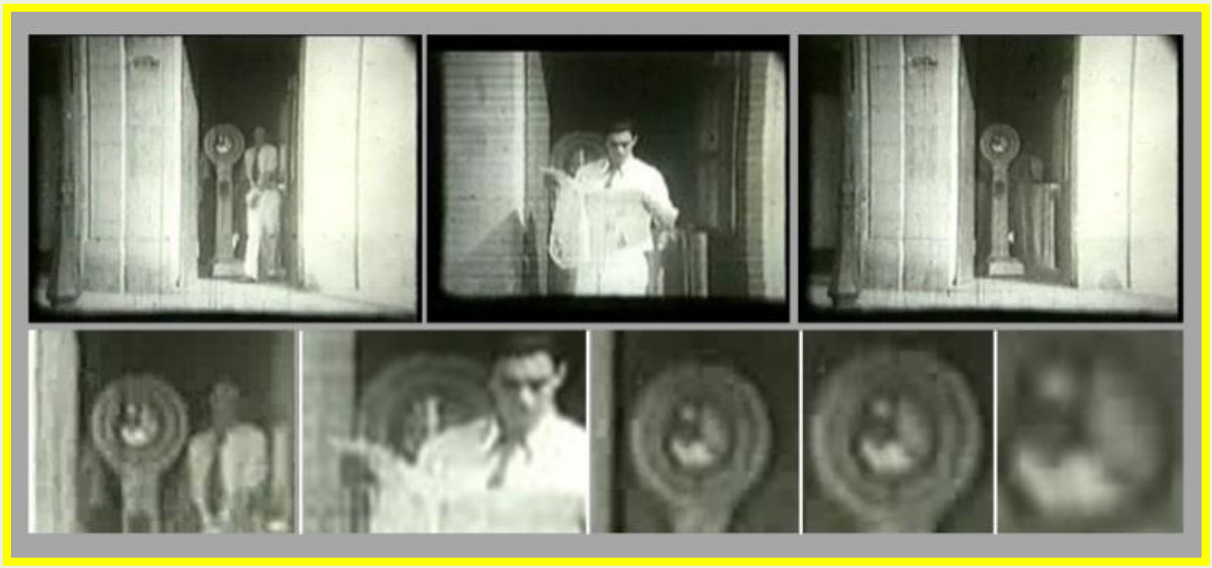
Dentre as características destas primeiras câmeras estava a de sua imprecisão na fixação das películas nos rolos de filmagem, cujo desempenho dependia do número de furos em cada fotograma e de sua acoplagem no tambor denteado (rolo) por onde passavam estes furos. Esta deficiência técnica gerava, dentre outros efeitos, imagens que, por vezes, se projetavam fora dos enquadramentos esperados pelos cineastas. Talvez seja este o motivo pelo qual verificamos no filme em estudo, alguns elementos que se encontram cortados às margens dos fotogramas ou, também, descentralizados. Segundo a *Encyclopedia of Cinematographers:*

> *The Pathé camera was commonly called a cracker box, because of its light wooden construction. It might with more justice have been called a Pandora's box, for all the troubles it could loose upon a poor defenseless cameraman. Something was forever*

> *going wrong with these Pathé's, so something was forever having to be fixed, generally with the black sticky tape used by electricians.*[29] (BROWN, 1973).

Fato curioso é que uma destas máquinas parece tomar vulto em uma das cenas do filme. É possível presumir que a imagem do cineasta pode ser vista no reflexo de um espelho redondo de um, provavelmente, antigo chapeleiro localizado na entrada de um estabelecimento de negócios no centro da cidade. Enquanto a cena se desenrola, o reflexo de um homem com terno branco e chapéu, permanece aparentemente imóvel. Defronte à sua face, uma mancha escura sugere a exibição de uma filmadora de tripé (apoiada no ombro) à altura média do rosto de um ser humano [Figura 2].

Figura 2 – Reflexos no Espelho

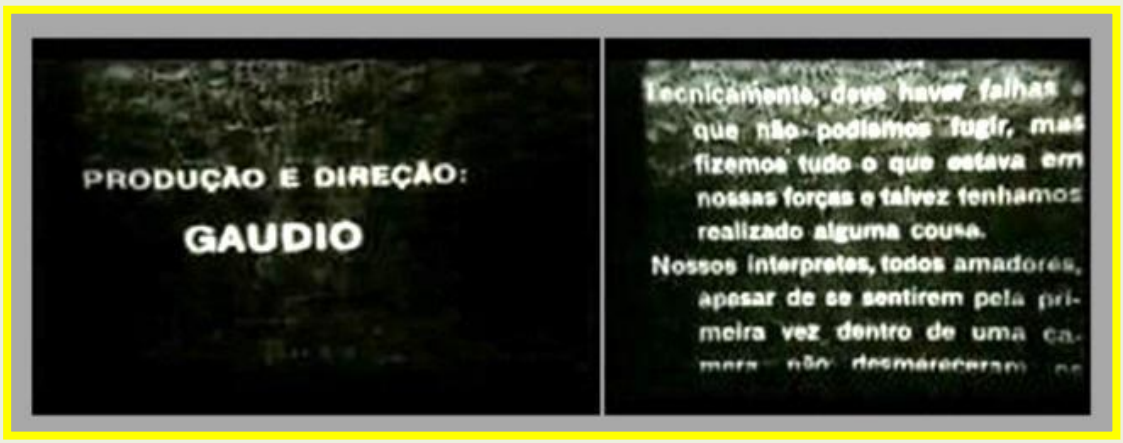


Fonte: *Screens* da autora, 2012.

Por tais motivos, talvez, na obra em estudo, as imagens emolduradas nos fotogramas se apresentam com características de um trabalho quase artesanal e as "imperfeições técnicas" dão a algumas cenas um enquadramento disforme (um desenquadramento). Alguns letreiros (desenhados pelo poeta Carlos Paurílio) encontram-se deslocados, chegando inclusive a se projetarem, em certas partes, para fora do próprio quadro. [Figura 3].

[29] A câmara Pathé era comumente chamada de caixa de biscoito, por causa de sua construção de madeira leve. Poderia, com mais justiça, ter sido chamada de caixa de Pandora por todos os problemas que poderia causar a um cinegrafista pobre e indefeso. Algo sempre dava errado com essas Pathés, então algo estava tendo sempre que ser corrigido, geralmente, com uma fita adesiva preta usada por eletricistas. (Tradução livre)

Figura 3 – Letreiros de Abertura do Filme



Fonte: *Screens* da autora, 2012.

Há na própria obra indicações de que dificuldades técnicas foram constatadas pelo diretor, que com bastante simplicidade e humildade, relata na abertura do filme:

> O pensamento de que Alagoas também podia concorrer para a evolução da cinematografia nacional, é que encetamos este modesto trabalho, esperando que o distinto publico saberá medir o nosso esforço dentro de nossas possibilidades.
> Tecnicamente, deve haver falhas que não podíamos fugir, mas fizemos tudo o que estava em nossas forças e talvez tenhamos realizado alguma cousa.
> Nossos interpretes, todos amadores, apesar de se sentirem pela primeira vez dentro de uma camara, não desmerecem os seus papeis, conduzindo-se com desenvoltura e naturabilidade. Estamos portanto, satisfeitos com o nosso trabalho e confiados que os interessados pelo cinema brasileiro, não nos negarão o seu apoio material e moral, nesse empreendimento de incrementar a cinematografia no Brasil.
> "GAUDIO-FILM" apresentando a sua produção inaugural, agradece a gentileza de todos os que prestigiam, nesse momento, com a sua presença. (CASAMENTO é negócio ?, 1933, sic.)

Não obstante, considerando-se que o filme é uma montagem, pode-se sugerir que a decisão de manter na obra algumas das "falhas técnicas" fora uma opção deliberada do próprio cineasta. Segundo os teóricos de cinema Michel Marie (Séc. XX) e Jacques Aumont (1942-):

> O enquadramento no cinema clássico é quase sempre uma operação de centralização, por vezes reforçado por técnicas de sobreenquadramento e chegando a frequentes reenquadramentos (pequenos movimentos de câmera destinados a manter o sujeito no centro do quadro). Inversamente, existem estilos fundados na recusa da centralização ativa e voluntária, ou de modo mais radical, um desenquadramento (AUMONT; MARIE, 2006, p. 99)

Em muitos casos considera-se que a recusa para um enquadramento clássico, no sentido em que Marie (n.19-- e Aumont (1942-) antes mencionaram, que se supõe presente nas imagens de Rogato, não se limita apenas aos letreiros do filme. Em algumas partes elementos que poderiam ser considerados como sendo os protagonistas das cenas são recortados pelas bordas dos quadros, passando estes a emoldurar outros aspectos, ora alterando suas figuras centrais, ora ressaltando, em perspectiva, o ziguezague das paredes de uma sala ou criando ambientes parcialmente destituídos de figuras humanas, como se observa nos fotogramas a seguir. [Figura 4]. No caso da primeira imagem da Figura 4, são os próprios personagens que abandonam o quadro, ao contrário das imagens seguintes em que são literalmente cortados pela câmera de filmagem. O centro, para o qual iriam convergir os olhares dos observadores é preenchido, desta forma, por objetos que não são aqueles considerados os objetos-pivôs das cenas.

Figura 4 – Desenquadramentos

Fonte: Fotogramas extraídos do filme pela autora, 2012

As bordas demarcadas pelos fotogramas, ou seja, a sua fronteira material tangível, neste caso, é concretamente abolida. Dito de outro modo, as imagens do filme dão acesso a um espaço que não se encontra nos limites do quadro e que constituem o "fora-de-campo" da cena. Fazendo uma analogia com obras pictóricas, Jacques Aumont (1942-), referindo-se às imagens descentradas ou desenquadradas de alguns pintores, faz a seguinte observação: se Degas ou Caillebotte costumam cortar seus personagens pela borda do quadro, é porque tencionam sugerir ao espectador que prolongue imaginariamente o quadro para além dessa borda.[30] (AUMONT, 1993, p. 226) [Figuras. 5 e 6].

[30] É importante lembrar que, aqui, nos adentarmos em um tempo passado (últimas décadas do século XIX). Da mesma forma, ainda no âmbito do filme de Rogato, poderíamos nos remeter um uma época ainda mais remota, como a exemplo a época em que vivera o poeta romano Publius Ovídio (43aC -18dC) . Citamos este poeta porque o desfecho final do filme, nos leva a perceber algumas, embora bem poucas, aproximações entre estes

Figura 5 – Pinturas de Edgar Degas (1834-1917)

Fonte: wwweb (Adaptação da autora), 2012

Figura 6 – Pinturas de Gustave Caillebotte (1848-1894)

Fonte: http://www.gustavcaillebotte.org/home-7-24-1-0.html (Adaptação da autora), 2012

Por sua vez, o filósofo Gilles Deleuze (1925-1995) ressalta que mesmo que os objetos-pivôs estejam desenquadrados, outros objetos se emolduram dentro da nova imagem e, neste processo, portanto, o efeito do desenquadramento leva à constatação da existência de um sistema aberto, de conjuntos e subconjuntos que se encaixam e que remetem: mais ao tempo ou ao espírito do que mesmo à matéria ou ao espaço. Deleuze ainda observa que:

> De qualquer modo, o enquadramento é limitação. Mas, de acordo com, o próprio conceito, os limites podem ser concebidos de dois modos, matemático ou dinâmico: ou como condições para a existência dos corpos cuja essência os limites vão fixar, ou como algo que se estende precisamente até onde vai a potência do corpo existente[...] (DELEUZE, 2004, p. 20-21).[31]

---

conteúdos, sobre os quais não iremos, no entanto, aprofundar. O que mais importa é entendermos que a obra em estudo, se apresenta, não apenas como um passado ou **uma origem**, mas com **muitos passados** e remissões.

[31] Sobre a noção de espiritualidade na obra de Gilles Deleuze, sugere-se a leitura de: ITAGIBA, Claudio Ulpiano Santos Nogueira. **O pensamento de Deleuze ou a grande aventura do espírito**. 1998. 270 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1998.

Neste sentido pode-se apreender e identificar aqueles *sets* de filmagens em que o espaço (matéria), local da filmagem, encontra-se, talvez mais acentuadamente, espiritualizado e seus limites são sugeridos pelo vigor dos corpos que o compõem; como no caso da cena em que os personagens desembarcam às margens da lagoa, da cena em que jantam no interior de uma residência e em alguns *takes* (ângulos de filmagem ou tomadas) que acontecem na Praça Deodoro. Nestas cenas, usando algumas palavras de Foucault: "não há lugar para uma imagem. Os brancos só devem ser preenchidos pelos desejos e pelos corpos." (FOUCAULT, 2009, p. 366). Em linhas gerais, estas cenas remetem à maneira como os cineastas tratam os corpos em suas obras, como são cortados e plasticamente modelados no espaço-tempo das cidades.

Sobre esta co-implicação entre corpo e cidade vale ressaltar que o ambiente (no nosso caso, os sets de filmagens, por vezes atrelados aos elementos morfológicos urbanos) pode ser apreendido como um campo relacional de experiências do corpo, possibilitando novos significados e conceitos, formulando corpografias resultantes destas experiências que o corpo processa. (BRITO, 2008). Neste sentido, entende-se que o filme de Rogato, estabelece algumas relações entre a cidade e o corpo na medida em que dá aos seus personagens configurações corpóreas (cortes, mutilações, etc.) em ambientes específicos, como nos casos já citados anteriormente e no próprio início da narrativa em que os passos irrequietos e as pernas de uma mulher se sobressaem em uma calçada.

2.1.2 A fita

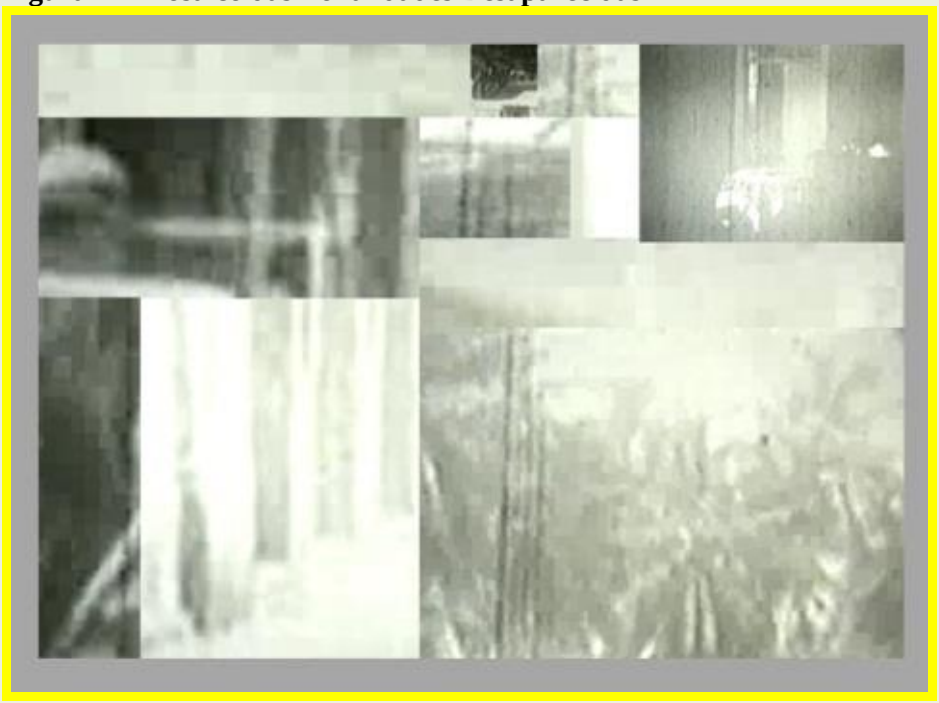
Casamento é Negócio? é um filme mudo, originalmente concebido em preto e branco, com uma duração de 41m:52s. Suas imagens originais foram gravadas em uma película de celuloide (polpa de madeira) transparente e flexível, chamada suporte, e revestida por uma emulsão fotográfica (35mm, 16q). Até 1950 aproximadamente, as películas eram fabricadas em nitrato de celulose (período em que se inclui o filme de Rogato), o que as tornavam bastante inflamáveis; posteriormente os filmes passaram a ser feitos em suporte de acetato de celulose, tornando-se mais resistentes ao fogo. (BRITANNICA, 1980).

Em suas fases de deterioração os filmes em de nitrato de celulose tornam-se amarelados e com manchas e suas imagens perdem o vigor inicial. Com o passar dos anos, as películas com nitrato tornam-se pegajosas, formam bolhas e se degeneram em pó (XAVIER,

.

2010). Datado em 1933, o filme em estudo apresenta, portanto, estas ações do tempo como se vê nos recortes de algumas imagens que compõem o mosaico abaixo. [Figura 7].

Figura 7 – Mosaico das Tonalidades Desaparecidas



Fonte: Detalhes de fotogramas extraídos do filme pela autora, 2012

Como visto, os fotogramas encontram-se (atualmente) esfumados, em parte desgastados e ilegíveis. Algumas das tonalidades das imagens desapareceram. Em boa parte, a película esta amarelada pelos seus 80 anos de existência e estranhamente colorida pela ação do próprio tempo. Algumas partes são luminosas, bastante brancas, enquanto outras estão esmaecidas e desvaneceram-se em opacidades diversas. Há que se considerar, portanto, que em muitas das cenas do filme não se vislumbram mais os rostos daqueles que atuaram em sua época (Figura 8). Outro fato inquietante é a ilegibilidade das frases cujas palavras encontram-se desfocadas e diluídas na alvura permanente do texto. [Figura 9].

Figura 8 – Imagens Esfumadas

Fonte: Excertos de fotogramas extraídos do filme pela autora, 2012

Figura 9 – Frases sem Focos

Fonte: fotogramas extraídos do filme pela autora, 2012

Por outro lado, há que se observar que apesar das oito décadas após o seu lançamento, a fita ainda conserva, em muitos de seus fotogramas, visibilidade suficiente para uma apreensão da obra original; como se pode ver na Figura 10 a seguir, na qual se tem, com certo grau de nitidez, as imagens de seus personagens principais.

Figura 10 – Personagens Principais

Fonte: Fotogramas extraídos do filme pela autora, 2012

Segundo a filha do cineasta, Flávia Rogato Farias, a única cópia da película (o rolo do filme), esteve sob os cuidados da família Rogato ao longo de vários anos. Em um dado momento, que não se sabe precisar (possivelmente na ocasião do ano do centenário do cinema, 1995), a família a repassou para as mãos de Célio Miranda, filho de Moacyr Miranda (um dos personagens do filme), para que fosse convertida para o formato VHS (*Video Home System*) e posterior exibição no então Cine Arte Cidade, no bairro da Pajuçara. Esta conversão de formato fora elaborada por meio de uma refilmagem da projeção da película original, contando para tal, com a participação de alguns profissionais da área. Posteriormente este VHS foi convertido para um formato digital. Provavelmente esta conversão também tenha causado algumas alterações nas imagens. Atualmente, esta película encontra-se registrada na Cinemateca Brasileira; na CITWF (*Complete Index To World Film*) e em alguns blogs locais do gênero

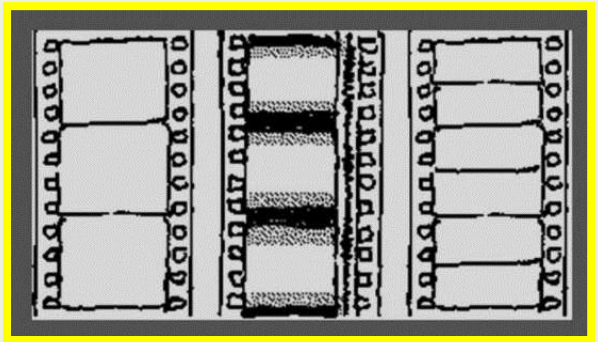
Devido, em parte, aos desgastes antes mencionados, e em parte, talvez, devido à baixa resolução da cópia de que dispomos, a elasticidade das imagens se tornaram bastante reduzidas e muito da riqueza dos detalhes que supomos terem existido perderam-se consideravelmente. Tal fato teve implicações, no nosso caso, nas escolhas das imagens para compor esta dissertação. Em sua maioria, o critério da legibilidade, em um sentido mais amplo, interferiu, portanto, não apenas na leitura, mas, também, no dimensionamento, composição e escolha dos fotogramas aqui expostos.

2.1.3 O fotograma

Nos primeiros anos do cinema, dentre os formatos de películas para filmagens mais utilizados pelos profissionais eram os que mediam 135mm (mais conhecidos por 35mm) de largura. Estas películas tinham o seu comprimento subdividido em partes denominadas fotogramas, que possuem quatro perfurações cada.[32] Inicialmente estes fotogramas tinham toda a área destinada à impressão das imagens, todavia, com o surgimento do cinema falado, no final da década de 1920, uma parte desta área (2,13mm) passou a ser reservada para a gravação da trilha sonora, o que levou à redução da área para gravação das imagens, que passou a medir 22,05mm × 16,03 mm, como ilustra a figura a seguir [Figura11]. Tal fato implicou em adaptações para aqueles que permaneciam no âmbito dos filmes mudos. Talvez tenha sido este o caso do filme de Rogato, no qual os contornos dos fotogramas (as margens), aparecem com espaços vazios e enegrecidos. [Figura12]

Figura 11 – Fotogramas de 35mm

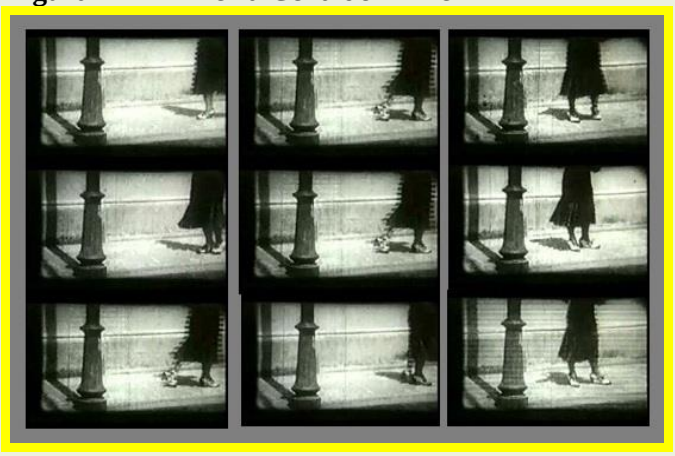
Nota: (Da esquerda para a direita: quadro original, quadro com espaço reservado para a trilha sonora, formato do quadro atual**)**



Fonte: http://animato.medw.co.uk/filmhist/filmhist.htm, 2012

[32] Os filmes em formato 135mm, também conhecidos por 35mm (bitola 35mm) são os mais usualmente utilizados pelos profissionais por possuírem maiores opções de padrões cinematográficos. Este formato produz fotogramas (quadros) de 22,05mm x 16,03mm e possibilitam uma cadência de 24qps ou 45,60cm/s. 1m de filme contém 53 fotogramas e cada 100m equivale a 3min. e 40seg.de projeção. 35mm é a largura do filme (película).

Figura12 – Primeira Cena do Filme



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pela autora, 2012

O fotograma é a imagem unitária do filme e cada um, isoladamente, assemelha-se a uma fotografia tirada a uma velocidade bastante lenta, o que pode produzir imagens inteiramente desfocadas quando o que se fotografa possui movimentos relativamente mais rápidos. Comumente um fotograma nunca é visto individualmente, mas sim, pelo efeito daqueles que o antecedem e dos que virão a seguir e que produzem, conjuntamente, a impressão de movimento. O fotograma desempenha, então, o papel de unidade mínima de suporte material das imagens fílmicas. (AUMONT, 2006, p.136). Seu dimensionamento tem implicações sobre alguns efeitos produzidos pelos cineastas, como veremos a seguir.

2.1.4 As faces fronteiriças

Considera-se como sendo faces fronteiriças cinematográficas aquelas que tanto podem se situar nos limites da película, ou seja: no campo de filmagem como, também, no campo de exibição e que, por meio de uma ação humana deliberada (ou não) transpõem ou extrapolam este referidos campos. Destacamos então como faces fronteiriças: a moldura cinematográfica definida pelo fotograma (ou série de fotogramas) e a tela de projeção, esta última enquanto plano que exibe os fotogramas. Ambos (fotograma e tela) demarcam, portanto, a moldura do filme, considerando-se, também, que, no nosso caso (mas não em todos os casos), comungam uma mesma forma, ou seja, um espaço retangular sobre o qual a película se projeta.

De acordo com Foucault (1926-1984), estas faces podem produzir efeitos de subjectivações ou quaisquer outros efeitos que se configuram como um - dispositivo - fílmico. Manifestam desta forma, aspectos discursivos específicos que se encontram no limiar do próprio filme e são modelados de maneira não imediata ou demasiadamente explícita. Dentre

os aspectos pelos quais Foucault define um dispositivo, salienta-se que o dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre os elementos heterogêneos de um discurso, ou seja: neste caso, elementos do campo de filmagem e do campo de exibição; que se revelam, cada um à sua maneira, em ambientes distintos. Foucault esclarece esse conceito da seguinte forma:

> É isto, o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles. Em as Palavras e as Coisas, querendo fazer uma história da *épistémè*, permanecia em um impasse. Agora, gostaria de mostrar que o que chamo de dispositivo é algo muito mais geral que compreende a *épistémè* (FOUCAULT, 1979, p. 246).

A noção de dispositivo aqui aparece, portanto, por estar inicialmente, simultaneamente e intrinsicamente associada aos fotogramas e à tela cinematográfica. No caso da obra em estudo alguns dispositivos fílmicos, como as imagens que se situam fora do campo de filmagem (os desenquadramentos), já foram mencionados, mas há outros dispositivos que iremos abordar a seguir. No caso dos desenquadramentos, tomando-os enquanto dispositivo, podemos dizer que eles remetem a um campo imaginário que se encontra no âmbito do espectador, todavia iremos destacar a seguir, a textura sob os letreiros identificados a partir da abertura do filme, ou seja, o plano de fundo que lhes dá suporte. [Figura13]

Figura13 – Letreiro não Centralizado

Fonte: Fotograma extraído do filme pela autora, 2012

Nos letreiros emoldurados pelos fotogramas os textos se apresentam sobre uma tela com textura acentuada; talvez o desenho de um tecido de cetim brocado ou de um fustão de algodão. Esta textura faz-nos perceber um espaço em profundidade com relações visuais bastante dinâmicas. Há áreas que se projetam da tela, enquanto outras se retraem simultaneamente, em um jogo de luzes e sombras e de claros e escuros. Esta oposição formal, composta por um feixe de contrastes irregulares e disformes, ora parecem irradiar luminosidades; no entanto, logo em seguida, escurecem e recuam, inclusive, nas extremidades do próprio quadro. Tal tecido articula uma vibração no espaço; são (foram) brancos e pretos com graduações cromáticas muito próximas e que provocam inversões espaciais para quem os observa. O que predomina, neste caso, são as oposições espaciais (avanços e recuos) e as tensões que se estabelecem entre dois campos que se apresentam com diferentes relações de forças cromáticas (entre o claro e o escuro). [Figura14]

Figura 14 – Mosaico das Texturas (BP&C)

Fonte: Detalhes de fotogramas extraídos do filme pela autora, 201

Não há, como se vê na moldura (quadro) formada pelos primeiros fotogramas, indícios de que se desenvolverá em seguida algo ou alguma coisa precisa. Neste sentido, vale transcrever, aqui, uma parábola citada por Heinrich Wölfflin (1864-1945), que, de acordo

com o autor, não deve ser entendida apenas pelo seu sentido mecânico: “a pedra que rola montanha abaixo pode assumir diferentes tipos de movimento, dependendo da superfície de inclinação da montanha, da rigidez ou maciez do solo, etc., todas essas possibilidades, porém, estão sujeitas à mesma lei de gravidade.” (WÖLFFLIN, 1996, p. 21-22). Dito de outro modo, este efeito de imprecisão também poderá ser percebido no próprio gênero cinematográfico, como será expostos no capitulo seguinte desta dissertação e em outros aspectos a serem tratados posteriormente.

A moldura, logo no início, portanto, clama por um contato afetivo (emocional) e nela não se observam figuras concisas, com contornos lineares rígidos ou rigorosamente definidos que venham a invocar obstinadamente o intelecto. Ao contrário, o ambiente de abertura do filme remete a uma experiência emotiva e aos sentidos humanos e nos conduz a um objeto **não mensurável** de alternâncias diversificadas. Imersas em seu contexto sugere a inserção do filme em uma categoria bem mais complexa e que vai além de seus próprios contornos. Estas características, que se encontram de forma mais acentuada na arte barroca, foram, dentre outras, profundamente estudadas pelo historiador e teórico da arte Heinrich Wölfflin (1864-1945); sua obra Conceitos Fundamentais da História da Arte (1915) pode nos auxiliar significativamente para a compreensão destas noções:

> A mera existência de luz e sombra, mesmo que a estes elementos se tenha atribuído um papel preponderante, não determina o caráter pictórico de um quadro. A arte linear também lida com corpos e espaço, e precisa de luzes e sombras para obter a impressão de plasticidade. Mas a linha permanece como um limite firme, ao qual tudo se subordina ou adapta. [...] Tudo depende de até que ponto uma importância preponderante é atribuída ou não às margens; se elas *precisam* ser vistas como linhas ou não. No primeiro caso, o contorno significa um traço que envolve regularmente a forma, ao qual o observador pode confinar-se totalmente; no segundo, o quadro é dominado por luzes e sombras, não de maneira propriamente ilimitada, mas sem que as margens sejam enfatizadas. Apenas esporadicamente aparece um segmento de contorno tangível. Ele deixou de ser um guia uniformemente seguro através do conjunto das formas. Por esta razão, o que caracteriza a diferença entre Dürer e Rembrandt não é o emprego maior de massas de luzes e sombras, mas o fato de, no primeiro, essas massas terem suas margens acentuadas e, no segundo, não. (WÖLFFLIN, 1996, p. 26)

Poderíamos então sugerir que, **no que concerne ao tratamento da moldura** fílmica, o filme de Rogato, uma vez que - não confere às margens uma importância preponderante - aproxima-se (**em uma dimensão epistemológica**), considerando-se as concepções de Wölfflin (1996) das pinturas de Rembrandt (1606-1669) nas quais estes efeitos de luzes e

sombras parecem ser animados por um movimento misterioso, que lhe concede **uma beleza imaterial** ou a sensação de um sentimento relacionado à beleza deste movimento. [Figura15].

Figura15 – Rembrandt (Filósofo Meditando, 1632 – adaptação da autora)

Fonte:<http://lounge.obviousmag.org/abismo/2013/03/a-admiravel-obra-de-rembrandt.html>, 2013

Ademais, acrescentamos que nos brocados ou relevos de algodão ao qual nos referimos, há algo de desatino que vale ser mencionado e que advém, por assim dizer, destas vibrações espaciais geradas pelas alternâncias cromáticas entre pretos e brancos, efeito que se assemelha, igualmente, a um *trompe-l'oeil* barroco. Neste sentido, salienta-se que, tomando-se um comentário de Foucault escrito em seu livro História da Loucura (1978), sob controle - de certa forma, o desatino faz parte das medidas da razão e do trabalho da verdade. Nas palavras do arqueólogo:

> [...] representa, superfície das coisas e à luz do dia, todos os jogos da aparência, o equívoco do real e da ilusão, toda essa trama indefinida, sempre retomada, sempre rompida, que une e separa ao mesmo tempo a verdade e o parecer. Ela oculta e manifesta, diz a verdade e a mentira, é luz e sombra. (FOUCAULT, 1978, p. 43)

Por entre os pares: preto-branco, verdade-mentira ou ficção-documentário, pode-se sugerir, portanto, que estamos diante de um espaço onde a distribuição da matéria é constantemente mutável, formada e transformada ao longo dos movimentos. Neste âmbito, os corpos se tornam esponjosos e permeáveis, configurando a noção de um espaço-tempo não segregado. Fazendo uma comparação com os espaços-tempos das cidades modernas (metropolitanas), com mais clareza, fala-nos sobre estes aspectos o filósofo e político italiano Massimo Cacciari (1944-):

> Neste espaço, cada parte é como uma mónada que acolhe em si a globalidade do todo, que tem em si a lógica do todo: uma individualidade universal. Não se trata,

> por isso, de uma operação ideológica de supressão dos limites: qualquer corpo apresenta limites, sob pena de se anular. Não se trata de confundir "anarquicamente" as relações entre os diferentes tempos dos diferentes lugares. Trata-se, sobretudo, de as concertar sem confundir, fazendo viver a totalidade, a forma do inteiro, na qualidade de cada parte. (CACCIARI, 2009, p. 60)

Por enquanto, importa-nos entender o seguinte: se é que o filme em estudo desenha cartografias sobre a cidade, é sob esta noção de lugares não-protegidos, não-separados, não isolados, abertos e em concordância com a universalidade dos eventos que lhes rodeiam. Um espaço-tempo não-metropolitano (barroco), em oposição aos das cidades tipicamente modernas que emergiam no início do século XX.

2.2 CONSIDERAÇÕES INTERMÉDIAS 2

Sem um som que lhes possa conferir algum ritmo melódico as imagens-movimento do filme chegam ao olhar do espectador atual sem qualquer interferência externa. Segundo o historiador Jose Maria Tenório Rocha (1981), na época de seu lançamento, entretanto, o filme era exibido ao som de valsas vienenses tocadas ao piano por Antônio Paurílio (ROCHA, 1981). Por que as valsas vienenses? Por que, então, valsas? Acentuamos, portanto, que uma unidade discursiva – demarca - um sistema de remissões a outras obras, a outros fatos nem sempre explícitos em seu interior como no caso dos pintores Edgar Degas e Gustave Caillebotte e da pintura barroca às quais nos remetemos. Salientamos, por conseguinte, que este jogo de remissões não é homólogo, mesmo sendo entendido como um feixe de relações, estas não podem ser consideradas como idênticas (FOUCAULT, 2008). Desta forma considera-se que uma obra completa constitui um conjunto de escolhas difíceis de serem formuladas. Ressalta Foucault que:

> Na verdade, se fala com tanto prazer e sem maiores questionamentos sobre a "obra" de um autor, é porque a supomos definida por uma certa função de expressão. Admite-se que deve haver um nível (tão profundo quanto é preciso imaginar) no qual a obra se revela, em todos os seus fragmentos, mesmo os mais minúsculos e os menos essenciais, como a expressão do pensamento, ou da experiência, ou da imaginação, ou do inconsciente do autor, ou ainda das determinações históricas a que estava preso. (FOUCAULT, 2008, p.27).

Enfatizamos, portanto, que não estamos tratando de um decalque ou de uma representação da cidade. Não nos enveredamos, também, pelos campos do que é objetivo ou subjetivo em uma obra. Neste sentido destacamos, ainda, o seguinte comentário do crítico de arte Marcio Doctors (1992):

> Recorro a dois contos de Borges para melhor evidenciar essa questão. O primeiro é sobre a feitura de um mapa tão perfeito de uma cidade, que resultou do mesmo tamanho que a cidade mapeada. Para guardá-lo, a saída foi recobrir a cidade com o próprio mapa. O segundo é sobre a vontade do escritor Pierre Menard em escrever o Dom Quixote palavra por palavra. Essas duas estórias falam da constituição de mundos paralelos pela tonificação ora da objetividade ora da subjetividade absolutas, que desfazem essa fronteira quando realizam seus projetos. Que objetividade é essa que se pretende tão igual a seu objeto e que se funde com ele? Que subjetividade é essa que se realiza sendo igual a produção de objetividade de outro sujeito? O que fica é a ideia do repetir [...] (DOCTORS, 1992, p. 9)

Enfim, para Foucault os limites de uma unidade discursiva não são nítidos nem rigorosamente determinados e traçam, em meio a um campo de exterioridades, um sistema de remissões múltiplo e impreciso sob um sistema de relações subterrâneas. No que se refere aos enquadramentos abertos (ou desenquadramentos), observa-se, igualmente, que estes nos remetem a elementos morfológicos urbanos específicos. É na região das lagoas Mundaú e Manguaba e na Praça Deodoro que os campos emoldurados pelos fotogramas nos levam a um espaço imaginário, configurando-se, também, enquanto um dispositivo fílmico.

Podemos observa também, que esta unidade discursiva, no que se refere aos seus aspectos materiais, articula-se com os elementos morfológicos urbanos e, por conseguinte, com o desenho cinematográfico da cidade por intermédio, sobretudo, de suas faces fronteiriças, que emolduram espaços espiritualizados que se inscrevem para além dos fotogramas exibidos. É, também, neste âmbito discursivo, que podemos perceber as dinâmicas espaciais e temporais modeladas por entre os claros e escuros apresentados, principalmente, nas texturas fílmicas analisadas e que, nos rementem, desta forma, à noção de um espaço-tempo barroco na obra.

Cabe-nos agora, então uma interrogação: de que modo – o corpo (enquanto matéria) – que como visto se faz presente na obra de Rogato de forma proeminente, se apresenta em uma concepção espaço-temporal barroca, uma vez que esta nos remete às noções do espírito? Todavia, é precisamente por entre este par corpo-espírito ou matéria-não matéria que poderíamos vislumbrar uma região heterogênea mesclada pelo movimento, ou seja, por um devir do tempo e do espaço.

SEÇÃO 3

3. O ARCABOUÇO FÍLMICO E O JOGO DAS ILUSÕES

> É uma grande extravagância querer fazer consistir a felicidade do homem na realidade das coisas, quando essa realidade depende exclusivamente da opinião que dela se tem. Tudo na vida é tão obscuro, tão diverso, tão oposto, que não podemos certificar-nos de nenhuma verdade.
>
> **Erasmo de ROTTERDAM**
> Elogio da Loucura, [1509], 2001, p.64

> O apego a si próprio é o primeiro sinal da loucura, mas é porque o homem se apega a si próprio que ele aceita o erro como verdade, a mentira como sendo realidade, a violência e a feiúra como sendo a beleza e a justiça.
>
> **Michel FOUCAULT**
> História da Loucura, [1961], 1978, p.24

Estamos denominando de arcabouço fílmico os aspectos que se encontram no âmbito da linguagem cinematográfica e que modelam as imagens fílmicas, traçando, por sua vez, as suas respectivas formações discursivas. Em princípio, este arcabouço encontra-se, nesta pesquisa, constituído pelo título, a narrativa e o gênero cinematográfico, considerando-se, no entanto, que outros elementos que compõem a estrutura fílmica, como os planos (plano geral, plano médio, plano próximo, etc.), as ações, os personagens, os *sets* e os *takes*, entre outros recursos relacionados às cenas (e que se inscrevem como recursos visuais de filmagem), também delineiam os discursos cinematográficos; todavia estes elementos serão tratados, quando necessário, de forma simultânea, ao longo de todo o texto.

Nesta seção buscar-se-á traçar a forma (o modo) pela qual a trama do filme fora modelada pelo diretor e suas implicações no delineamento de um campo discursivo. A importância desta análise é fundamental porque será por meio dela que poderemos identificar, também, os vínculos entre a narrativa e os sets de filmagens para a obtenção de fatos que possam elucidar algumas indagações presentes, dentre elas: quais são as cenas principais do filme e onde foram localizadas? Qual o tempo de duração das filmagens em cenas consideradas secundárias e onde estão situadas? Quais aspectos deste vínculo entre a duração da cena e o set de filmagem (em alguns casos elementos morfológicos urbanos) poderão contribuir para a apreensão de um campo discursivo? De que modo os sets de filmagens poderiam configurar uma concepção de espaço-tempo?

3.1 O Título

A partir do título do filme – Casamento é Negócio? - que consiste em uma interrogação expressa em seu início e que é oriunda de seu desfecho final, pode-se sugerir que, em sua amplitude, o filme de Rogato é uma grande dúvida! Uma incerteza, uma indeterminação, uma imprecisão, um - será? - levando-nos ainda à noção de inconstância e de movimentos vacilantes. Logo de início, portanto, é possível perceber a ausência de um contorno nítido e firme (que parece, até então, ser recorrente na obra). [Figura16]. Em meio a este ambiente errante, a questão (inicial e final) nos leva, portanto, ao longo da narrativa, a indagarmos, também, acerca do poder de "negociação" entre os personagens (o que trataremos mais adiante).

Figura16 – Título do Filme (Casamento é Negócio?)

Fonte: Fotograma extraído do filme pela autora, 2012

3.1.1 Sobre o termo negócio

É do conhecimento da autora que o termo negócio, quando inserido no âmbito da cultura alagoana (talvez em outras culturas , também)[33], não possui necessariamente o sentido de uma transação comercial ou financeira. É muito comum, em Maceió, expressões do tipo: "isso não é negócio que se faça!" ou indagações do tipo: "que negócio é esse?!". Em ambos os casos a palavra negócio aparece com o significado de "coisa", podendo ainda referir-se a "assunto, caso ou fato". Igualmente, em Maceió, uma interrogação (questão) pode não

[33] De acordo com o Dicionário de Português Michaelis, o termo comporta os seguintes significados: *sm* (*lat negotiu*) 1 Comércio, tráfico, transação comercial. 2 Contrato, ajuste. 3 Qualquer casa comercial. 4 Empresa. 5 Questão pendente; pendência. 6 *pop* Coisa, objeto. 7 *pop* Qualquer coisa cujo nome não ocorre no momento. *Negócio apagado:* aquele em que não se torna a falar; negócio que não teve continuação ou resultado. *Negócio bicudo:* o que é difícil ou trabalhoso. *Negócio da China:* o que é muito lucrativo ou vantajoso. *Negócio de arromba:* o que deixa grande lucro. *Negócio de comadres:* intrigas. *Negócio de compadres:* negócio em que intervém o favor em vez da justiça. *Negócio de ocasião:* bom negócio ou boa oferta. *Negócio de orelha:* barganha de um objeto por outro, sem volta. *Negócio de pai para filho:* negócio em que a vantagem é considerada excessiva para a parte a quem se oferece. *Negócio em verde:* o mesmo que *negócio verde. Negócio escabroso:* negócio difícil de tratar; negócio escuso. *Negócio furado:* o que saiu contra a nossa expectativa. *Negócio mastigado:* o que, antes de realizado, é bem considerado e refletido. *Negócio verde:* o que está apenas em projeto, ou só em princípio de execução. (DICIONÁRIO, 2013)

remeter, necessariamente, a uma pergunta, mas apenas a uma "questão" em pauta, ou seja: a um "assunto" ou "tema" que se encontra no rol dos fatos tratados. Desta forma, poderíamos ter, a exemplo, frases do tipo: a questão do artesanato alagoano (referindo-se, isto, a um assunto ou tema em pauta) ou ainda poderíamos ter: a questão sobre o casamento em Alagoas, referindo-se isto, a um assunto ou tema a ser abordado na trama de um filme, por exemplo, sem , no entanto, implicar em questionamentos, causas a serem discuitidas, tratados ou negociações financeiras. Estas noções relacionadas aos significados das palavras, sejam em Alagoas ou no Brasil como um todo, podem ser conferidas em um dicionário de língua portuguesa. Estas noções relacionadas aos significados das palavras, sejam em Alagoas ou no Brasil como um todo, podem ser conferidas em um dicionário de língua portuguesa; no entanto, em outros contextos, o termo também poderá assumir significações bem diferentes.

De acordo com o filósofo e político Massimo Cacciari (1944-), há, em nossas relações com a cidade, tensões que muitas vezes se apresentam de forma dupla e contraditória. Por um lado concebemos a cidade como um lugar de encontro, um "seio", um lugar para se morar e para se viver em paz. Por outro lado, concebemos a cidade, também, como uma máquina ou como um instrumento que nos permite fazer os nossos *negotia*, ou seja, os nossos negócios. (CACCIARI, 2009). São estas concepções contraditórias que se encontram, de modo similar, no filme de Rogato. Por um lado a cidade aparece como um lugar de encontros, por outro, enquanto um lugar de negócios. Etimologicamente, o termo negócio (do latim: *negotium*), significa a negação do ócio (neg-ócio) e nos remete à ideia de labuta, trabalho, ocupação e atividade.[34]

Historicamente o termo negócio nos remete a um tipo de produção artesanal que o economista brasileiro Celso Furtado (1920-2004) situa a partir da relação entre o sistema feudal e o capitalista, definindo-a como uma atividade que se desenvolveu em paralelo com as correntes de comerciantes bizantinos (330-1453) e que formaram, no litoral da Europa, uma extensa cadeia de entrepostos comerciais ao longo das margens dos grandes rios, possibilitando em todo o continente europeu, o alcance daqueles mercadores que iriam fundar a nova classe – a burguesia; em outras palavras, os habitantes das cidades; classe esta,

[34] A palavra, de origem latina, negócio, deriva da expressão "necy otium" (sem ócio) que significa fazer algo nas horas livres, ou seja, sem recompensa. Em contraposição, negócio, da expressão "nec otium" (negação do ócio), significa fazer algo por dinheiro ou recompensa. (SPINAZZOLA, [20--])

dissociada das elites dominantes do mundo feudal, cujo poder estava embasado em latifúndios. (FURTADO, 1983)

3.1.2 Os negociantes e o solo urbano

Os mercadores (negociantes) constituíram os elementos formadores do intercâmbio entre as distantes regiões produtoras de artigos primários e as de artigos manufaturados. Posteriormente eles formaram um grupo de grandes negociantes, ou seja, um grupo criador de uma - economia urbana - cujos processos de desenvolvimento diferiam, mas coexistiam com os demais processos econômicos feudais, estes últimos, vale ressaltar, com objetivos voltados para as transações comerciais internas, e não externas como as dos 'homens de negócios'. Em síntese, para o Economista Celso Furtado (1983), os agentes intermediários (os negociantes ou mercadores), identificados posteriormente como dirigentes burgueses, surgiram no cenário econômico a partir do século XI, como um fato decorrente do desenvolvimento das linhas comerciais bizantinas. (FURTADO, 1983). Supomos, por conseguinte, que esta categoria profissional marca um tipo específico de ruptura nas dinâmicas urbanas de seu tempo.

No decorrer do tempo aqueles negociantes passaram a ter na apropriação da terra um meio de garantir a proteção de seus rendimentos capitais. Levando-se em conta as acepções de capitalismos traçadas pelo economista Maurice Dobb (1900-1976) em sua obra 'A Evolução do Capitalismo[35]' [1946], pode-se constatar que a noção anteriormente delineada, sobre a qual se refere Celso Furtado (1920-2004), corresponde a um tipo de concepção econômica que é descendente da Escola Histórica Alemã, na qual se faz uma distinção entre economia natural (do mundo medieval) e economia monetária; esta última com ênfase na relação existente entre produção e consumo e identificando o capitalismo com a organização de produção para um mercado distante. Neste âmbito o capitalismo encontra-se presente em toda atividade econômica em que a venda a varejo se separa do local da produção pela intervenção de um comerciante atacadista, que adianta dinheiro para a compra de artigos com objetivo de vendê-los, posteriormente, com lucros.

[35] Vale ressaltar que a noção de "evolução" presente na obra do economista Maurice Dobb, assim com a que subjaz na obra de Celso Furtado, encontra-se aqui colocada, todavia entende-se que neste âmbito, diversas rupturas poderiam ser identificadas e que exigiriam uma análise á parte.

Nesta concepção também se inter-relacionam economia e urbanística, uma vez que ao se referir a uma economia urbana[36] analisa, em especial, diversos fatores espaciais como localização, redes urbanas, atividades e processos de formação de núcleos urbanos, entre outros; com uma singular atenção aos agentes formadores dos sistemas capitalistas; inclusive, diferenciando-os dos demais sistemas econômicos ainda que estejam interligados, sejam por questões de localização geográfica ou política, no âmbito gerado por sinergias provenientes de regimes econômicos diversificados, como, a exemplo, as atividades rurais que coexistem com as atividades urbanas, ou atividades artesanais que coexistem com estabelecimentos comercias em uma mesma cidade, que são constituídas, todavia, por agentes com impulsos econômicos distintos. Dentro desta concepção também se leva em conta a valorização do solo, bem como os agentes que nele interferem. Visto o anteriormente exposto, pode-se concluir que as atividades de negócios referem-se, historicamente, àqueles habitantes formadores de intercâmbios comerciais (os intermediários). Por conseguinte, é possível sugerir que ao se reportar ao termo 'negócio', o cineasta Guilherme Rogato (1898-1966) situa, então, a sua trama no âmago deste contexto.

3.1.3 A impossibilidade de negociação

Vale observar que a opção de um título sob um termo ligado historicamente à economia (Casamento é Negócio?), de certa forma estabelece, neste caso, vínculos bastante próximos entre filme-economia-cidade (espaço urbano). Em uma concepção positiva, de uma maneira geral, as negociações objetivam as resoluções de impasses e conduzem, quase sempre, à presença de uma rede de jogos que podem levar a um consenso. O termo negociação (enquanto mediação), quase sempre vinculado às relações de poder, adquire, portanto, o seu sentido positivo quando se manifesta pela procura de um caminho viável, enquanto aceitação mútua onde se declara a vontade de se ter sucesso, de manter uma relação ou de dar continuidade a um projeto comum (VARGAS, 1996). No filme de Rogato, entretanto, o título, enquanto termo atrelado à economia parece evocar o impossível, a falta de meios para negociações e o impedimento absoluto em meio a uma situação desfavorável. Esta contradição, no entanto, nos leva a reconhecer que um novo espaço-tempo (aparentemente antagônico) se anuncia.

3.2 A Narrativa

[36] A economia urbana representa um esforço teórico que objetiva, entre outras coisas, explicitar a complexa diversidade de redes urbanas e articular elementos geograficamente interligados.

Segundoa escritora e crítica de cinema Manuela Penafria (Séc. XX.), entende-se por narrativa: a junção das noções de história e enredo. Para esta autora, a história (em um filme) se define como "a sucessão de acontecimentos (o que acontece e não depende da vontade das personagens) e acções (o que acontece como resultado da vontade das personagens). O enredo é o modo como a história é contada." (PENAFRIA, 2009, p. 8). Jacques Aumont (1942-) e Michel Marie ([19--].) definem a narrativa como: o enunciado narrativo que assegura a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, ou ainda a sucessão de acontecimentos reais ou fictícios que são objetos desse discurso, e suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 209). Em linhas gerais a narrativa refere-se ao que se conta (história ou estória) e o enredo a como a história ou estória é contada. Outro aspecto diz respeito ao fato de que, uma narrativa encontra-se vinculada, naturalmente, ao tempo (seja ele ao do acontecimento contado ou ao tempo de duração da obra). Em ambos os casos, entretanto, é a noção de sucessão que se sobressai. Veremos, então, como esta noção encontra-se presente na obra de Rogato e de que maneira ela se articula com a noção de espaço-tempo urbano.

O filme - Casamento e Negócio? – conta a estória de um casal de namorados (Moacyr Miranda e Morena Mendonça) que se passa ao tempo em que a notícia veiculada pelos jornais, do primeiro jorro de petróleo na cidade, chama a atenção de Moacyr Miranda, (filho de D. Josefa Cruz e de Major Bonifácio Silveira), que vislumbra, assim, uma chance para enriquecer com investimentos em ações petrolíferas. Em meio a estes acontecimentos, Morena Mendonça, ao conhecer casualmente Louis Girard, abandona o jovem Moacyr sob o argumento de que ele é um rapaz pobre. Ao constatar a traição de Morena com Louis, Moacyr resolve partir para outra cidade. Diante deste desfecho, seu pai interroga, no final do filme: casamento é negócio? - o que vem a ser o título da obra. Em meio a esta trama amorosa, um truste tenta sabotar a sonda de petróleo da cidade.

Poderíamos, também, descrever a narrativa da seguinte forma: o filme faz alusão às ameaças direcionadas àqueles que se empenharam em explorar o petróleo em solo brasileiro. Discorre sobre o plano de um truste americano que tenta sabotar a sonda de petróleo da cidade. Em meio a estes acontecimentos, Moacyr, um rapaz de classe média, filho de D. Josefa Cruz e de Major Bonifácio Silveira, que sonha em enriquecer com investimentos em ações petrolíferas, impede a sabotagem. Moacyr mantém um relacionamento amoroso com Morena Mendonça, que ao conhecer Louis Girard, o abandona sob o argumento de que ele é

um rapaz pobre. Diante da traição Moacyr resolve partir da cidade levando seu pai a interrogar: casamento é negócio? – o que vem a ser o título da obra.

A estória se inicia por volta do meio dia, com a sombra de uma mulher projetada sobre uma calçada adornada com as pétalas de uma rosácia. O quadro é demarcado, à esquerda do espectador, por um poste de luz que compõe um espaço em profundidade no inerior da moldura filmica. [Figura 17].

Figura 17 – Calçada com Pétalas

Fonte: Fotograma extraído do filme pela autora, 2012

Como visto, a imagem apresenta uma perspectiva à maneira oriental, com linhas que convergem para um ponto à direita da cena e formando um plano de quadro oblíquo em relação a quem o observa. Neste sentindo, vale salientar também, que nestas perspectivas oblíquas, como em quadro barrocos, o olhar do observador (no caso, o espectador) é deslocado do centro de observação.

Dirigido por Guilherme Rogato e produzido por sua própria Gaudio-Film, o filme conta com a codireção de Etelvino Lima e no elenco: Moacyr Miranda, Morena Mendonça, Louis Girard, Major Bonifácio Silveira, Dona Josefa Cruz, Agnelo Fragoso, Armando Montenegro, Orlando Vieira e alguns outros atores secundários.[37] Na trama os personagens não apresentam nomes fictícios, são pessoas conhecidas dos círculos culturais da época e aparecem, enquanto personagens, nomeados pelos seus próprios nomes, ou seja: o Moacyr Miranda (personagem) chama-se Moacyr Miranda na vida real (ator), Morena Mendonça (personagem), chama-se Morena Mendonça na vida real (atriz), e assim por diante. As legendas, como já mencionado, foram desenhadas pelo poeta Carlos Paurílio, um dos integrantes dos círculos literários e intelectuais da modernidade alagoana.

[37] Estes atores mencionados são aqueles que aparecem nos créditos do filme. Na Cinemateca Brasileira, no elenco, também constam os nomes de Antônio Portugal e Claúdio Jucá.

Traçaremos a seguir a sequência das cenas[38] ligando-as aos seus próprios *sets* (*e* respecitvos elementos morfológicos urbanos), nas quais se buscou articular, também, a noção de espaço-tempo contida na narrativa. Como poderemos perceber nesta sequência, em alguns casos, uma datação cronológica torna-se evidente, em outros, as deduções (cronológicas) do tempo são apenas sugestões da autora e não se encontram explicitamente expressas na obra.

3.2.1 As cenas

Espaço-tempo 01

Cena 01: Morena e Louis se conhecem

Em uma calçada na Rua do Comércio revelam-se os passos impacientes de Morena Mendonça à espera de um bonde. Neste momento, Louis passa pela rua em seu automóvel e ao vê-la, para e oferce uma carona. Morena hesita, mas aceita o convite e os dois seguem para a casa de Morena (a então casa do poeta Jorge de Lima, situada na Praça Sinimbú). Ao final, marcam um encontro na manhã do domingo, na Ponte do Trapiche da Barra, para um passeio na lagoa Manguaba.

Cena 02: Morena maltrata Moacyr

Moacyr chega á casa de Morena e ambos conversam à porta de entrada da residência, mas Morena o trata com descaso. Na conversa, marcam para ir à missa no domingo. Pela cena anterior, deduz-se que a missa será à tarde.

Cena 03: jantar na residência de Moacyr

No interior da residência de Moacyr, seus pais, Dona Josefa Cruz e Major Bonifácio, jantam à mesa enquanto o filho, ao chegar, alega ter se atrasado porque estava tratando de negócios.

Considera-se, portanto, que estas cenas ocorrem no espaço de um dia.

Espaço-tempo 02 - A e B (domingo)

[38] De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie a "Cena" é "uma parte unitária da ação". (AUMONT; MARIE, 2006, p. 45). Em outras palavras, é um segmento contínuo de uma ação que acontece dentro de um mesmo local ou, ainda, os vários ângulos (tomadas, t*akes*) ao longo da filmagem de uma ação.

Talvez as cenas a seguir sejam simultâneas, mas talvez não. Estamos, então, incluindo-as em um tempo A e um tempo B.

Cena 04 (A): um truste suborna um pobretão

Na Praça Marechal Deodoro da Fonseca um truste americano oferece cinquenta mil réis (moeda da época) a um pobretão para que ele dinamite a sonda de petóleo de Riacho Doce. Ao longo da cena avista-se o Teatro Deodoro e outras edificações que circundam a praça. Um transeunte acompanha as filmagens. Também são vistas, na cena, aves domésticas (galinhas ou galos) soltas pelo chão da praça. O ambiente parece ser rodeado por casas residenciais e a praça dá mostras de ser um prolongamento destas residências.

Cena 05 (B): Morena e Louis passeiam pelas lagoas

Domingo de manhã, às econdidas, Morena encontra-se com Louis na ponte do Trapiche da Barra de onde partem em uma canoa a motor para um passeio que se inicia na lagoa Mundáu e se prolonga pela lagoa Manguaba. No início do passeio, Morena desculpa-se por seu atraso. Por entre as margens das lagoas avistam a deslumbrante paisagem que se espelha nas águas tranquilas e, em meio a uma vegetação nativa vêm, ao longe, casas típicas do lugar (do Pontal da Barra e da Barra Nova). Ao desembarcarem em uma das margens (Sítio Leopolis, situado no Broma), caminham por entre árvores e coqueirais. Neste lugar paradisíaco, lêem o poema “Velho Tronco” do poeta alagoano Carlos Paurílio. Nesta ocasião, o enigmático Louis revela-se apaixonado e a pede em casamento. Na sequencia, Louis coloca uma aliança em sua mão.

Cena 06: Conversa entre amigos

O filme prossegue com dois amigos conversando sobre a descoberta do petróleo na cidade e sobre as possibilidades de investimentos em ações pretrolíferas. Um deles mostra-se incrédulo. Esta cena acontece no Mirante do Jacutinga, no bairro do Farol.

Cena 07: Morena desfaz seu relacionamento com Moacyr

No mesmo domingo, Moacyr e Morena encontram-se na missa da Igreja da Catedral, situada na Praça D. Pedro II e de lá seguem camihando pela Rua do Imperador, até a casa de Morena. Ao chegarem, conversam no jardim. É nesta ocasião que Morena desfaz o

relacionamento alegando que ele é um rapaz pobre. Morena o abandona no jardim e entra em sua residência.

Espaço-tempo 3 (quinta-feira)

Cena 08: notícias sobre o petróleo circulam na cidade

Na cena seguinte jornais são lidos por entre os que circulam nas ruas centrais da cidade. Dois jornaleiros vendem jornais aos traseuntes. É nesta cena que a imagem do cineasta parece estar refletida em um espelho (provavelmente de um antigo chapeleiro).

Cena 09: Moacyr decide investir em ações petrolíferas

No dia 23 de Junho de 1932 (era uma quinta-feira), às vesperas das festas juninas, portanto, Dona Josefa Cruz, tricoteia defronte a uma máquina de costura no interior de sua residência. Nesta ocasião, Moacyr lê um anúncio de jornal para a mãe e diz que venderá uma casa que possui para investir em ações de petróleo. O anúncio datado (Maceió, 23 de junho de 1932), diponibiliza uma lista para subscrição de acionistas, pela Companhia de Petróleo Nacioanal, S/A, com escritório provisório em Maceió, no Bela Vista, salas 11 e 12.

Espaço-tempo 04

Cena 10: a data do jorro de petróleo é anunciada pelos jornais

As notícias sobre o petróleo continuam a circular nas ruas do centro da cidade. Um outro anúncio aparce nos jornais convidando o povo, em geral, para assitirem ao primeiro jacto de petróleo brasileiro que se dará às 2 e !/2 em ponto.

Espaço-tempo 05

Cena 11: um truste tenta sabotar a sonda de petróleo

As imagens posteriores são sobre a tentativa de sabotagem da sonda de petróleo. O truste entrega uma bomba ao pobretão e este tenta explodir a sonda. Os *takes* de filmagem mostram diversos ângulos de estradas e sítios entre os Bairros de Guaxuma e Riacho Doce. A ponte que aparece é a, ainda atual, Ponte de Garça Torta. A torre de petróleo surge por entre

os coqueirais. Ao final, Moacyr, com o auxílio de um menino, consegue impedir a sabotagem e o jorro do petróleo acontece.

Cena 12: Moacyr avista Morena ao lado de Louis

Em seguida Moacyr vai à casa de Morena para lhe contar sobre o jacto do petróleo e as possibilidades de enriquecimento; porém, ao se aproximar da casa da moça, presencia o envolvimento dela com Louis Girard.

Espaço-tempo 06

Cena 13: Moacyr parte para outra cidade

Decepcionado e sentindo-se traído, Moacyr, deixando seus pais em prantos, resolve partir da cidade. Diante deste desfecho, ao final, seu pai indaga: - Casamento e Negócio? - Esta cena acontece defronte a uma residência situada no bairro do Farol.

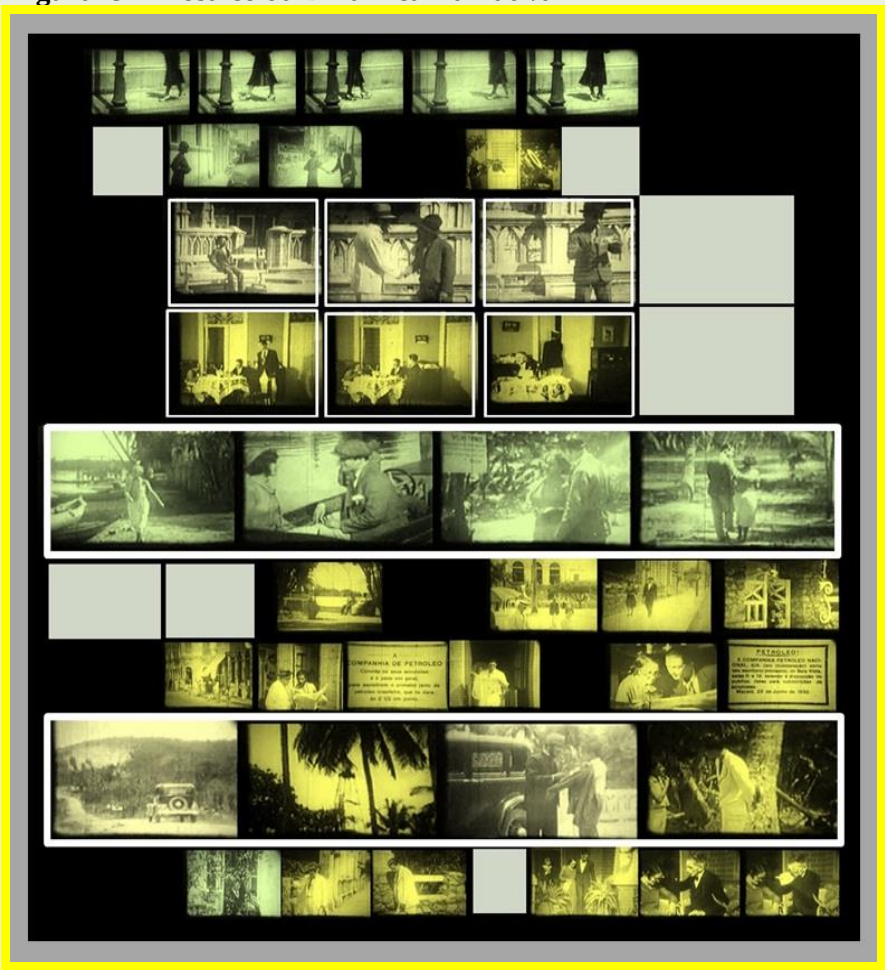
Deduz-se, por conseguinte, que a história termina em um dia de São João (24 de Junho) - **final do filme.**

No que se refere ao tempo em que se dá a narrativa do filme, pode-se afirmar, com certeza, que a estória acontece no mês de junho do ano de 1932, porém o dia de seu início é improvável. No mês de junho daquele ano (1932) , as datas para os domingos do mês, dia em que Morena e Louis se encontram na Lagoa e dia em que Morena e Moacyr vão à missa, são 05, 12, 19 e 26. Excluindo-se o dia 26, que é posterior à data do jacto de petróleo (dia 23), restam-nos os dias 05, 12 e 19. Como há,no filme, uma correspondência da data do anúncio do petróleo com a das véperas de São João (dia 23), supomos que a data mais provável do encontro entre Louis e Morena tenha sido 12 de junho, dia dos namorados e véspera do dia 13 (dia de Santo Antônio, no Brasil) e que, provavelmente, a estória tenha se iniciado na semana anterior (entre os dias 06 e 11 daquele mês), com indícios, no entanto, de que tenha sido no dia 11 de junho de 1932. Depreende-se, portanto, que todos os fatos narrados se deram velozmente, no máximo em três semanas. Fato curioso é que identificam-se 13 cenas no filme e percebe-se, nestas cenas, portanto, que o tempo cronológico, linear e contínuo, não se encontra, no entanto, meticulosamente determinado.

3.2.2 Dinâmica da narrativa

Quanto à dinâmica da narrativa, observa-se que a cena principal do romance (da estória-ficção), ou seja, o encontro de Louis Girard e Morena Mendonça na lagoa, transcorre sob a duração de oito minutos aproximadamente, enquanto a cena da tentativa de sabotagem (da reportagem ou documentário-ficção) se dá com mais ou menos nove minutos de duração:, sendo estas as cenas mais longas do filme; estando a cena da lagoa, no entanto, situada no centro da obra, o que a torna mais evidente. Duas cenas de durações intermediárias (entre 00’:03’’:00’’’ a 00’:04’:00’’’) acontecem no momento em que o truste faz o acordo de sabotagem com um pobretão e a outra, no momento em que, ao longo do jantar na casa de Moacyr, ele justifica para os pais o seu atraso alegando que estava tratando de negócios. Demais cenas transcorrem com durações inferiores, estando, a maioria entre 00’:00’’:07’’’ e 00’:02’’:14’’’ cada. A abertura do filme se dá, de forma convencional, com a apresentação inicial dos créditos cuja duração é de aproximadamente um minuto e meio. O mosaico de imagens a seguir, com a sequência das cenas e suas durações proporcionalmente aproximadas, ilustra melhor esta dinâmica da narrativa. (Figura 18)

Figura18 – Mosaico da Dinâmica Narrativa



Fonte: Autora (montagem com fotogramas extraídos do filme), 2012

3.3 O Gênero Cinematográfico

De acordo com os teóricos de cinema Jacques Aumont (1942-) e Michel Marie ([19--]), o termo gênero deriva do latim e desde então teve o sentido de categoria e agrupamento. Em filosofia o termo denota a ideia geral de um grupo de objetos ou seres que possuem características comuns. Segundo os mesmos autores os gêneros cinematográficos estão fortemente ligados às estruturas econômicas e citam, a exemplo, os filmes de *gângsteres* que foram largamente produzidos pela a Warner (EUA) ao longo da década de 1930 e que refletem aspectos de seu tempo. (AUMONT; MARIE, 2006).

Em linhas gerais as classificações dos gêneros cinematográficos se fundam por meio de mecanismos culturais que propiciam a apreensão de uma obra específica, levando-se em conta, em princípio, as características mais marcantes da narrativa, como por exemplo; seu maior ou menor grau de verossimilhança com fatos reais, tipos de temas abordados, entre outras. De alguma forma, ao se comunicar o gênero de um filme cria-se um certo compromisso com o público deste gênero, possibilitando, inclusive, uma noção prévia de sua acolhida posterior à produção e, consequentemente, de seu sucesso nas bilheterias. (AUMONT; MARIE, 2006).

Neste âmbito, a obra em estudo - Casamento é Negócio? – é comumente classificada, nos meios cinematográficos, como uma comédia, ou ainda como uma comédia dramática, muito embora este tipo de classificação venha caindo em desuso entre profissionais da área que a partir de meados do século XX passaram a apresentar uma maior proliferação de gêneros como o filme noir e o filme policial. Há que se ressaltar, também, que esta mesma obra se insere em um outro tipo de classificação cinematográfica denominada romance-reportagem. É sobre esta última classificação que iremos explanar inicialmente.

3.3.1 O romance-reportagem

No que se refere ao filme de Rogato, a ideia de um romance-reportagem já se encontrava inscrita nas expectativas de sua época. A produção da fita já vinha sendo anunciada pelos jornais desde 1930. Nas proximidades de seu lançamento, em uma das notas jornalísticas locais encontra-se a seguinte frase: “Será Realizado Dentro em Breve o Primeiro Filme Alagoano. Em outra nota: [...] será **uma espécie de reportagem** curiosa de nossa terra animada por **um interessante romance** de vida de cidade pequena.” (BARROS,

1991, p. 44, negrito nosso). Estamos tratando, portanto, de um filme romance-reportagem, uma vez que o seu enredo nos remete às primeiras ações petrolíferas em solo alagoano e, ao mesmo tempo, discorre, de forma fantasiosa, sobre as relações amorosas e familiares de seu tempo. Depreende-se, portanto, que esta obra encontra-se entre uma aparente cobertura de um acontecimento real (documentário ou reportagem) e uma ficção (fantasia).

Geralmente, os filmes classificados como romance-reportagem são caracterizados por obras que a um só tempo abordam um tema extraído do mundo concreto (da realidade) e outro extraído de um romance literário (imaginação). Aproxima-se simultaneamente do jornalismo e do romance, do documentário e da ficção, da realidade e do sonho, onde o diretor é a um só tempo pesquisador e artista. De acordo com o professor de estética Carlos Eduardo Machado (2008), o romance-reportagem consiste em um tipo de montagem fílmica em que as categorias (pesquisador-artista) assumem uma aparência estética, ao mesmo tempo lacônica e loquaz, tornando-as, desta maneira, observáveis. (MACHADO, 2008).

Em – Casamento é Negócio? – estas categorias (pesquisador-artista) são abordadas mais pela forma de imagens do que mesmo de conceitos e articulam, ao seu modo, o caráter descontínuo do mundo. Ainda de acordo com o professor antes mencionado, em um romance-reportagem, busca-se, entre outras coisas, a vivificação da ciência (da reportagem ou documentário). (MACHADO, 2008). Lembramos, entretanto, o que dizia o anúncio à época (1933): que o filme é (será) - **uma espécie -** de reportagem animada por um romance**,** uma vez que não resulta de uma reportagem efetiva, mas de uma alusão a acontecimentos reais de seu tempo (as explorações petrolíferas). De toda forma, ainda que de uma maneira bem particular, a obra assemelha-se ao gênero romance-reportagem antes descrito.

Ainda de acordo com o professor supracitado, a crítica que se fez (e ainda se faz) a estas obras estivera embasada no argumento de que nelas a expressividade se dilui, os conteúdos são desconexos e as partes, demasiadamente desconectadas, levam-nos a não ter uma visão do todo, tratando-se, por conseguinte, de uma pseudociência ou, também, de uma pseudo-arte, onde os elementos encontram-se, por assim dizer, descasados. Um de seus maiores críticos foi o arquiteto e teórico de cinema, o alemão Siegfried Kracauer (1889-1966). Em um artigo recente sobre o livro de Kracauer, intitulado - Os Empregados (1929-1930), Carlos Eduardo Machado (2008.) faz a seguinte observação:

> Pois além de não se adentrar apropriadamente nas situações que descreve não corresponde muito menos às exigências do romance enquanto tal. É o que chama de "**vivificação** da ciência (*Verlebendigung derWissenschaft*)[39]. O que significa isto? Para Kracauer, trata-se de uma tentativa vã, diante do descrédito da ciência acredita-se ser possível preencher o vazio dessa com a vida, ou seja, fazer a mediação da ciência com a "vida". O resultado não pode ser diferente: retira-se a objetividade dos conceitos, por um lado, e a dinâmica da expressão por outro. (MACHADO, 2008, p. 2)

Tal observação põe em relevo o fato de que na obra de Rogato os personagens não têm nomes fictícios, não são atores; são personagens vivos que se movimentam dentro do acontecimento narrado. Digamos, então, que de alguma forma Rogato situou a sua obra neste jogo ilusório: torna-se necessário - fingir - que se tomam os cenários como ambientes reais e seus atores como pessoas vivas (reais). Neste jogo, personagens "vivos" circulam tanto no âmbito fictício do romance (fantasia), quanto no âmbito da alusão ao real da "reportagem" (documentário) e os sets, com seus respectivos elementos morfológicos urbanos, também reais, compõem as cenas do filme. Duplo jogo no qual de um lado se troca a representação do real (reportagem-documentário) pela vida (ator) e de outro se troca a vida (ator) pela representação de uma fantasia (ficção-fantasia); conferindo, desta maneira, um sentido dramático à narrativa.

Fazendo-se aqui uma analogia, vale salientar que para Foucault, esta extravagância ou este vento de vivacidade fora uma característica de obras literárias do século XVII. Neste quiproquó, toma-se o falso pelo verdadeiro e a morte pela vida. Caso típico de um *trompe-l'-oeil* barroco. Citando a peça de teatro *Comédie des Comédiens* (1635), da escritora francesa Madeleine de Scudéry (1607-1701), o filósofo enfatiza:

> Não sei [deve dizer Mondory no prólogo da peça de Scudéry] que extravagância é essa, hoje, de meus companheiros, mas ela é tão grande que sou levado a crer que um encanto qualquer lhes rouba a razão, e o pior é que eles estão tentando fazer com que eu a perca e vocês também. Querem me convencer de que não estou num teatro, de que esta é a cidade de Lyon, de que ali existe uma hospedaria e aqui um *jeu de paume*, onde Comediantes que não somos nós, e que no entanto somos nós, representam uma Pastoral. (SCUDÉRY, 1635, apud. FOUCAULT, 1978, p. 42).

De acordo com Foucault, Scudéry afirmara a verdade de sua época: a de que o teatro é uma ilusão. Desta feita, à maneira de Scudéry, Rogato inscreve o cinema no âmbito das artes ilusórias. À maneira de uma pintura barroca, como já visto nas seções anteriores, o filme se desenvolve por entre os pares: verdade-mentira, ficção-documentário, romance-reportagem, sem, no entanto, delinear entre estes pares, seus limites precisos. É sob esta noção de espaço-

[39]Negrito do autor, (MACHADO, 2008 apud KRACAUER, 1990, p.76).

tempo barroco, que a trama do filme se desenrola pelos cantos da cidade. Convém salientar que: mais uma vez, constatamos um tipo de concepção espaço-temporal barroca que permeia a obra, à maneira de uma rede de conceitos (*epistéme*) como já esclarecemos no na seção 1 deste volume.

Estamos, portanto, diante de uma situação em que dois enunciados, inerentes a uma mesma obra, não se apresentam com relações correlatas, mas sim, que se fundam em uma correspondência aparentemente conflituosa. Sob um gênero híbrido, ou sob um macrogênero, os elementos da narrativa (personagens, sets, entre outros), estabelecem tensões, partições, divisões e desenvolvem fatos que, no filme, se fundem, mas não se encontram em uma mesma ordem de significações, como a exemplo o romance e a reportagem; não obstante compõem uma mesma trama.

Uma vez que são ilusoriamente discordantes, o que os torna, então, ilusoriamente possíveis e coerentes? Pode-se, neste caso, sugerir que tais enunciados não remetem a uma origem, ou seja: a um ator (diretor) ou a um sujeito enunciativo. Em outras palavras, ele (sujeito, autor) não seria, no âmbito destas formulações, o ponto de partida dos fenômenos articulados, não seria o núcleo constante que venha a possibilitar o desencadeamento das correlações discursivas no âmbito do filme. Onde se situa, então, em relação ao filme, o diretor? Neste âmbito discursivo, destacamos que para Foucault: descrever uma formulação enquanto enunciado não consiste em analisar as relações entre o autor e o que ele disse (ou quis dizer, ou disse sem querer), mas em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo indivíduo para ser seu sujeito. (FOUCAULT, 2008, p.108). É neste sentido que iremos traçar nosso percurso, pondo-se, desde já, em uma outra dimensão a própria noção de obra, na forma em que é comumente utilizada. Não se trata, portanto, da reconstituição de uma criação a partir do pensamento ou experiência de quem a criou, mas de sua estrutura intrínseca, em seu jogo de relações internas.

3.3.2 A comédia dramática

Iremos, então, retomar a classificação a que nos referimos inicialmente, sendo esta a mais comumente divulgada, ou seja, a de que o filme – Casamento é Negócio? – é uma comédia. Supomos, assim, que esta função – comédia - tenha desempenhado um papel fundamental para o entrelaçamento da narrativa.

De acordo com o teórico de cinema Rick Altman (2000), os gêneros resistem dentro da teoria do cinema graças à sua capacidade de desempenhar várias funções, dentre estas as de constituir estruturas narrativas e formar opiniões frente ao público. Com sua versatilidade, os gêneros aparecem como uma função mais ou menos mágica e são capazes de executar simultaneamente diversas tarefas. (ALTMAN, 2000). Não seria, então, por este viés (talvez dentre outros), e mais especificamente, pelo viés da comicidade que a obra de Rogato se revela, neste caso, de forma mais consistente, coerente?

Conta o historiador José Maria Tenório Rocha (n.19--) que no filme em estudo, à sua época, um dos motivos que provocava riso na plateia era a cena em que um dos personagens aparece lendo um jornal de cabeça para baixo (ROCHA, 1981). Tal fato, entretanto (provavelmente entre outros), devido ao desgaste das imagens, não pode mais ser percebido nos dias atuais. Recentemente o filme foi exibido, pela autora, para diversos alunos da graduação em Arquitetura e Urbanismo. De uma maneira geral, para eles, a cena mais engraçada e que provoca risos é a que Morena Mendonça aceita as alianças do galã Louis Girard. Comentam, os estudantes, que se surpreenderam com a rapidez com que uma moça, já no início dos anos trinta, cedia a um galanteio. Assim, para alguns jovens atuais, a indagação - Casamento é Negócio? – que é dirigida ao público, parece conter o propósito de provocar o riso.

Por outro lado, no livro sobre Rogato, de Elinaldo Barros (n.19--), consta que o filme, na ocasião de seu lançamento, ao ser referenciado em uma das notas jornalísticas, Moacyr Miranda (o moço traído) era apreciado pelo público por ser (estar interpretando) um herói, patriota, trabalhador e honesto enquanto Louis Girard era visto como o vilão da história. Provavelmente esta visão fora compartilhada, em 1933, por muitos de seus espectadores. (BARROS, 1994).

Parece-nos aceitável, portanto, que uma estrutura narrativa baseada em uma concepção cômica e dramática fora, neste caso, antecipadamente proporcionada pelo gênero (comédia) e que este possui faculdades que o leva a ser encarado como uma estrutura vital que torna a trama do filme coerente, ou seja, o cômico se revela enquanto uma rede sobre a qual se tecem as duas narrativas.

Levando-se em conta que o cineasta é ítalo-alagoano, ainda poderíamos nos adentrar em sua terra natal, a Itália, cuja cultura é densamente permeada por obras que se expressam por

meio do cômico e do trágico. Quanto a isto, o historiador Peter Burk (1937-), elenca inúmeros termos italianos que abrangem este gênero artístico, dentre eles *facezia,* (brincadeira), *giuoco* (jogo), *leggerezza* (leveza), *pazzia, (*loucura), *piacevolezza* (agrado, prazer), *scherzo* (alegre, agradável), *buffone* (palhaço), *giuocatore* (jogador), *scherzatore* (humorista), *burlesco* (burlesco, cômico, caricato), *festevole,* (alegre, festivo) *giocoso*, (brincalhão) e *grottesco* (grotesco). A partir disto, sugere Burk (2000) serem os italianos verdadeiros experts no assunto.

3.3.3 A comédia maluca

O filme comédia, com sua pretensão de divertir o público, além do já escrito anteriormente, é caracterizado por seus diálogos (ou atos) engenhosos que denotam a hablidade e a destreza de quem os pronuncia. No que concerne à engenhosidade dos diálogos, temos como exemplo o filme 'O Grande Ditador' (EUA, 1940) do cineasta Charles Chaplin (1889-1977), que consiste em uma comédia crítica engenhosamente elaborada contra os regimes totalitários. As comédias, algumas vezes, assumem formas musicais e outras formas requintadas (ou alta comédia). A alta-comédia também engloba a comédia clássica americana que se subdivide nos subgêneros: comédia sofisticada, que se desenvolve em ambientes aristocráticos e consistem em críticas mais ásperas às convenções sociais e à hipocrisia; e a comédia maluca ou extravagante (*screwball comedy*), desenvolvida em ambientes refinados, porém com diálogos mais graciosos, caracterizada, também, pelas personagens femininas autônomas e com vontades próprias. É no âmbito desta última, portanto, que também idenficamos o filme de Rogato. Seus personagens são elegantes e o ambiente no qual se desenvolvem transmitem um certo nível de refinamento, a um só tempo aristocrático e burguês, como a exemplo o gosto poético de Louis Girrad e a cena do jantar na residência dos pais de Moacyr Miranda.

Há, mais especificamente, entre a obra em estudo e as comédias malucas (*screwball comedies*) algumas outras características que as aproximam e que valem ser mencionadas: uma associação entre a comicidade e atitudes e decisões rápidas entre os personagens; a trama envolve namoro e casamento; há quase sempre um personagem que guarda algum segredo; nas cenas de romance os casais parecem ser incompatíveis ou pertencentes a classes sociais diferentes e geralmente é o homem que se encontra em uma situaçao social mais baixa.

É bastante conhecida no meio cinematográfico a frase do crítico de cinema Andrew Sarris (1928-2012), acerca da comédia *screwball*, que diz ser esta uma "comédia sobre sexo sem sexo" (*sex comedy without sex***)**. Nas palavras de Manuela Ruiz Pardos (Séc. XX): *"Romance emerges in these comedies as a playful negotiation, often approaching the status of warfare, in which desire and defeat, togetherness and separation, postponement and fulfillment are the ultimate rules.*[40] (PARDOS, 2000, p.156).

3.3.4 O filme gaudioso

Além do gênero cinematográfico (comédia) a que nos referimos anteriormente, acentuamos, também, alguns aspectos relacionados à produtora *Gaudio Film*, cujo termo italiano *Gaudio*, traduzido para o português significa, entre outras coisas: felicidade. Enquanto adjetivo, o termo *gaudioso* também pode significar algo maravilhoso, uma joia (no sentido de algo valioso) ou ainda algo brilhante. [Figura19].

Figura19 – Gaudio Film (Logomarca)

Fonte: Fotograma extraído do filme pela autora, 2012

A denominação dada à produtora, no filme sob o símbolo de um cavalo fílmico, nos leva a reforçar o intuito de promover momentos de alegria e entretenimento, sejam estes para a superação de tristezas do pós-guerra ou quaisquer outros motivos, pessoais ou não. A um só tempo, esta denominação, em força e verso, parece traduzir o desejo de remover ou dobrar os desencantos em face de desilusões. Uma apoteose ao júbilo, um louvor à alegria, poderá ser,

[40] Tradução livre: "o romance emerge como uma negociação brincalhona, aproximando-se, muitas vezes, de um estado de guerra em que o desejo e a derrota, a união e a separação, o adiamento e a realização são as regras para um ultimato."

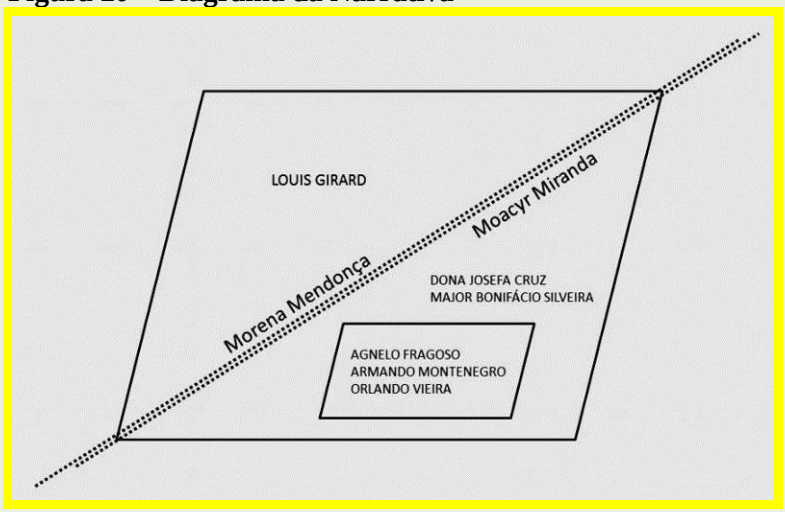
então, identificada no filme: pela alegria frente ao progresso (otimismo de Moacyr frente às explorações petrolíferas em solo nacional), pela alegria na escolha do gênero cinematográfico (comédia) e pela alegria na denominação da produtora do filme.

3.4 Considerações Intermédias 3

No que se refere a esta seção ressaltamos que: a) a obra possui um gênero híbrido (romance-reportagem), conferindo, mais uma vez, à narrativa uma concepção espaço-temporal barroca, como já explanado; b) é sob o escopo de uma comédia que o filme parece tecer sua dupla-trama, dando à narrativa, de modo mais evidente, as feições de uma totalidade.

No que se refere à narrativa e ao gênero comédia, acrescentamos que neste contexto, Moacyr e Morena movimentam-se por entre as fronteiras incertas do par espaço-tempo-romance e espaço-tempo-reportagem, ou dito de outro modo: espaço-tempo-arte e espaço-tempo-ciência. Quando modelados a partir dos traços que lhes dão forma (do romance ou da reportagem), pode-se sugerir que Moacyr e Morena desenham a passagem de uma percepção a outra sob a forma de um devir. São duas diagonais que atravessam a narrativa simultaneamente (Figura 20).

Figura 20 – Diagrama da Narrativa



Fonte: Autora, 2012

Não há, neste caso, ação de uma na outra, mas um estado de duplo pertencimento. Morena, ao desprezar o pobre rapaz, faz-se parecer como uma balança que insinua não uma determinação externa de movimentos, mas uma inclinação já existente no interior de seu próprio mundo. De próximo em próximo, Moacyr e Morena desenham as mudanças que estão

por vir, atualizam um potencial e se constituem enquanto personagens ativas que se entre expressam na trama do filme.

Por sua vez, quando vinculados (narrativa e sets de filmagens), obtemos o seguinte relevo, no que concerne aos elementos morfológicos urbanos: nas ruas centrais (centro comercial da cidade) encontra-se a cena inicial e as cenas onde são veiculadas as notícias pelos jornais; temos então as ruas e o centro comercial da cidade. Há duas praças que aparecem no filme: a Praça Deodoro da Fonseca (onde um pobretão encontra-se com um truste) e a Praça D. Pedro II (que é vista parcialmente no momento em que Morena e Moacyr saem da Catedral), ambas localizam-se no centro da cidade. Há duas residências nas áreas urbanas: a casa de Moacyr (localizada no bairro do Farol) e a casa de Morena (antiga residência do poeta Jorge de Lima, localizada na Praça Sinimbu). Outras residências, mais populares, podem ser vistas em áreas mais distantes. Ao caminharem pelas ruas alguns personagens exibem, como pano de fundo, alguns quarteirões e fachadas; temos então: mais uma vez, a rua e as fachadas. Um dado realce aos jardins pode ser percebido nas cenas em que Moacyr e Morena se encontram. O jardim residencial, a arborização das praças, os coqueirais nos bairros de Guaxuma e Riacho Doce e a exuberante vegetação das lagoas, conferem à obra uma especial atenção aos espaços verdes. Resumindo, podemos, portanto, identificar os seguintes elementos morfológicos urbanos: a rua, o quarteirão, a fachada, a praça, os espaços verdes, os edifícios singulares e o monumento (igreja, teatro e casa do poeta Jorge de Lima). De acordo com o arquiteto Garcia Lamas (Séc. XX), estes elementos são característicos dos espaços barrocos, o que nos leva a ressaltar que, no filme, a cidade é inscrita nesta concepção espaço-temporal, ou seja: sob esta *epistéme*.

Tomando-se as suas funções de uso, ainda poderíamos citar o centro de Maceió enquanto área comercial que se apresenta, no filme, à maneira de um centro urbano romano, ou seja: lugar onde a população se reúne e se submete às mesmas leis, independentemente de suas especificidades étnicas ou religiosas. Percebe-se que, neste caso, a cidade (**no filme**) encontra-se designada a partir de suas relações com os cidadãos (*civitas*). Há, portanto, na obra de Rogato, esta maneira específica no desenho cinematográfico da cidade de Maceió. Sobre esta especificidade ontológica ressaltamos:

> [...] no termo latino civitas, refletindo bem, se manifesta a sua providência do termo *civis*, e **os *cives* formam um conjunto de pessoas que se reuniram para dar vida à cidade.** Émle Benveniste, o grande linguista indo-europeu, sublinhou muito bem este aspecto há já bastante tempo. [...] (CACCIARI, 2009, p.10, grifo nosso)

> Na civilização grega, a cidade é fundamentalmente a unidade de pessoas do mesmo *génos*, e portanto consegue-se perceber como a *pólis*, ideia que remete para um todo orgânico, antecede a ideia de cidadão. Em Roma, pelo contrário, desde as origens – e o próprio mito fundador romano o diz – a cidade é confluência, convergência de pessoas muito diferentes no que toca a religião, etnias, etc., e que só concordam entre si em virtude da lei. (CACCIARI, 2009, p.11)

A importância do centro da cidade enquanto lugar de encontro e aglutinações, presente na obra em estudo e as características de júbilo que lhes são inerentes, levam-nos à hipótese de que algumas pessoas (intelectuais), **atores "vivos"** da obra (como já nos referimos nesta seção), às voltas do ano de 1933 resolveram se reunir para – **dar vida à cidade** (**fílmica**)[41], independentemente de suas etnias ou religiões. Entre os atores do filme – Casamento é Negócio? - há imigrantes de diversas nações (Itália, França, Portugal) e brasileiros que compõem, juntos, uma imagem de cidade multiétnica e diversificada. Ademais, é aqui a ideia de **vivificar** que mais uma vez toma vulto no filme de Rogato, acentuando ainda mais os aspectos de um *trompe-l'-oeil* barroco, como já descrito anteriormente.

[41] Vale lembrar ao leitor ou leitora, que convém não embaralhar palavras e coisas, e que aqui nos remetemos ao filme e não à cidade de Maceió, enquanto cidade real.

SEÇÃO 4

4 MECANOSFERA: MACEIÓ-FILME LIMIAR 1933

> Falando a respeito da poesia, sempre na Gaia Ciência, Nietzsche afirma haver quem procure a origem, Ursprung, da poesia, quando na verdade não há Ursprung da poesia, há somente uma invenção da poesia. Um dia alguém teve a idéia bastante curiosa de utilizar um certo número de propriedades rítmicas ou musicais da linguagem para falar, para impor suas palavras, para estabelecer através de suas palavras uma certa relação de poder sobre os outros. Também a poesia foi inventada ou fabricada.
>
> **Michel FOUCAULT**
> A Verdade e as Formas Jurídicas, [1973], 2001, p.13.

> E é somente nessas relações de luta e de poder — na maneira como as coisas entre si, os homens entre si se odeiam, lutam, procuram dominar uns aos outros, querem exercer, uns sobre os outros, relações de poder — que compreendemos em que
> consiste o conhecimento.
>
> **Michel FOUCAULT**
> A Verdade e as Formas Jurídicas, [1973], 2001, p.21.

Como visto na seção anterior, os elementos morfológicos urbanos identificados nas cenas da obra em estudo, constituem-se enquanto peças características dos espaços e tempos barrocos, quais sejam: a rua, o quarteirão, a fachada, a praça, os espaços verdes, os edifícios singulares e o monumento (igreja, teatro e casa do poeta Jorge de Lima). Acrescentamos ainda que, de acordo com Garcia Lamas (2007), no espaço barroco, a cidade não é apenas um lugar de vida e abrigo dos habitantes, mas se apresenta, também, como um campo de atuação político-social e como lugar de significações da ostentação do poder. (LAMAS, 2007). Partimos então da hipótese de que nos encontramos diante de uma situação em que um possível ambiente de significações similares à descrita pelo autor supracitado circunda as nossas análises. Neste sentido, esta seção busca traçar este campo específico de exterioridade a fim de elucidar a noção de espaço-tempo barroco, sob o modo exposto anteriormente.

Inicialmente levantamos as seguintes questões: como se deu um filme à maneira de um romance-reportagem na cidade de Maceió em 1933? O que esteve em jogo neste devir? Que lugar ocupou este filme no conjunto de seu tempo? Poderia o autor, desta obra, estar à margem de seu próprio tempo a ponto de invalidar uma pretensa contextualização de sua época? Seria possível que o momento de sua criação fora oriundo de uma inspiração sobrenatural, ou mesmo irracional, a ponto de, igualmente, dispensar a apreensão de um

contexto[42]? E se, ao contrário, este contexto se faz necessário, que "fôrma" (ou epistéme), utilizando um termo de Foucault (1926-1984) teria intrínseca as leis que os determinaram ou delas estaria destituído?

A importância de tratarmos das questões antes mencionadas reside no fato de que é a partir delas que poderemos esboçar as relações de poder presentes na obra e a partir delas, também, traçarmos um mapa cinematográfico da cidade de Maceió, delineado sob os discursos articulados, nesta seção, a fatos políticos e sociais de seu próprio tempo. Lembramos, aqui, que as formas isoladas, neste caso (sejam os sets com seus respectivos elementos morfológicos urbanos ou mesmo os personagens do filme), pouca importância conferem ao nosso intuito, uma vez que estamos tratando de uma suposta concepção espaço-temporal que se caracteriza por ser um espaço-tempo relacional (barroco) e não por figuras unitárias e afastadas entre si. Ressaltamos, portanto, que estamos levando em conta que esta noção de espaço-tempo, já parcialmente percebida em seções anteriores, transcende o âmbito particular da pintura, da escultura ou arquitetura e possui igual significado tanto para o cinema quanto para o desenho urbano.

Lembramos, também, que são as noções de *epistéme* e de poder, entre outras desenvolvidas por Foucault que constituem a guia pela qual estamos a nos movimentar nesta dissertação. Estamos, então, diante da seguinte situação: por um lado temos a noção de que no filme de Rogato uma concepção espaço-temporal barroca (*espitéme*) se encontra presente; por outro, temos a hipótese de que se este espaço ao qual nos referimos possui esta natureza (barroca) nele, então, as relações de poder se manifestam, ou seja: o espaço-tempo barroco é, antes de tudo, caracterizado por ser um campo relacional, seja no âmbito das relações políticas, seja no âmbito das relações morfológicas, ou seja, ainda, no âmbito das relações entre os personagens, em todos os casos, nestas relações, são as noções de poder que se fazem presentes. Convém ressaltar, ademais, que é ao espaço fílmico a que estamos nos referindo e que é a partir dele que iremos delinear um campo de exterioridade que lhe é específico. Em

[42] Estamos utilizando o termo "contexto"; todavia Foucault, de forma mais precisa, refere-se a um "*a priori histórico"* fazendo uso do termo 'histórico' para diferenciar da expressão "*a pirori*" na forma como o define Kant. Em outras palavras, o "a priori histórico" seria a descrição das positividades ou das formulações discursivas no âmbito de um determinado período ou momento histórico, que não consiste em determinar uma origem ou uma finalidade ou ainda a interioridade de um sujeito; mas sim, em delinear a sua dispersão e o seu campo de exterioridade. Resumindo Foucault refere-se à determinação da **positividade de um saber,** na medida em que é o poder-saber (enquanto conceito positivo de poder) que constitui um dos temas primordiais em suas pesquisas. (CASTRO, 2004)

outras palavras, indagamos ainda: de que é feito o filme? Quais relações de poder nele estão inscritas?

4.1 O campo de exterioridade (Filmicidades)

Começamos por transcrever um comentário do historiador e filósofo François Ewald (1946-) sobre o livro Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1, de Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992):

> Deleuze e Guattari concebem a ontologia como geologia: ao invés do ser, a terra, com seus estratos físico-químicos, orgânicos, antropomórficos. Pois de que a terra é feita? Quem fez da terra o que ela é? Quem deu esse corpo à terra? Máquinas, sempre as máquinas. A terra é a grande máquina, a máquina de todas as máquinas. Mecanosfera. (EWALD apud DELEUZE; GUTTARRI, 1995, p.10)

Mais adiante, dizem os autores: escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.10). Tendo-se em conta estes autores esclarecemos, por conseguinte, que não estaremos delineando significados, à maneira de como se aborda um signo-referente, mas trataremos de delinear um campo de exterioridade a partir de alguns fatos ocorridos no limiar do ano de 1933, no âmbito em que se inscreve a cidade de Maceió, e que apresentam, de certa forma, uma correspondência com a temática da obra em estudo, não com o intuito de provar a veracidade destes fatos, mas tendo-se em vista os tipos de relações de poder que poderão ser identificados e as cartografias dele decorrentes.

Em face da brevidade da abordagem que será exposta, o que escreveremos a seguir, não nos possibilita, por conseguinte, a uma análise profunda do poder, na forma como Foucault o conceitua, ou seja, não traçaremos uma genealogia do poder a partir das remissões discursivas inscritas na obra em estudo; não obstante, tratar-se-á de uma articulação de textos e imagens da época com o filme em estudo, onde se procurará identificar quais noções de poder se manifestam.

O que há de propositivo e não apenas de meramente descritivo no conjunto dos fatos a serem postos, é que procuraremos desvendar, em linhas gerais, qual a natureza dos discursos comumente encontrados no limiar de 1933, no que se refere a um conceito corrente de poder, e não qual a natureza dos acontecimentos abordados. Tal e qual um arqueólogo, não sabemos o que iremos encontrar e o material de que dispomos, consiste, em alguns cacos garimpados nos subterrâneos por ora escavados. Não caberia, aqui, portanto, a reconstrução genealógica

deste passado. O intuito é a apreensão dos contornos imediatos e a configuração de alguns eventos (talvez os mais salientes) que compuseram, também, a constelação dos acontecimentos que estavam por vir.

Levando-se em conta o título da obra – Casamento é Negócio? – e os assuntos abordados na trama do filme, foram selecionados alguns eventos considerados serem estes pertinentes ao seu campo de exterioridade. Desta forma, as escolhas dos temas que trataremos, não são oriundas de uma opção deliberada da autora, senão que são fatos determinados por suas articulações com a própria obra em estudo, com a qual procuraremos estabelecer os contatos possíveis. Neste sentido, partimos, então, das questões já mencionadas: como se deu, em 1933, um filme à maneira de um romance-reportagem na cidade de Maceió? O que esteve em jogo neste devir? Que lugar ocupou este filme no conjunto de seu tempo? De que é feito o filme? Quais relações de poder nele estão inscritas?

4.1.1 O mundo dos negócios

Nas primeiras décadas do século XX, a cidade de Maceió fora marcada pelos reflexos da situação econômica no país como consequência das oposições às oligarquias rurais caracterizadas, em âmbito nacional, pela constância, desde a proclamação da republica, de presidentes paulistas ou mineiros[43], que ficou jocosamente conhecida como "política do café com leite" e que iria desembocar na denominada "Revolução de 1930" e na instituição, no início de 1937, do Estado Novo. Neste contexto, salienta-se que, também em Alagoas, desde então, e mesmo à época da colonização e até hoje, fora a agricultura o eixo das economias do Estado, tendo o açúcar como o principal produto comercializado a partir da cana, o que a inclui, igualmente, no âmbito daqueles grupos que se estabeleciam em ambientes predominantemente vinculados à exportação de matérias primas oriundas das áreas rurais.

Segundo o filósofo Caio Prado Júnior (1907-1990), logo após 1914 a economia brasileira havia tomado grandes impulsos industriais que vieram suprir as dificuldades de abastecimento dos mercados internacionais; contudo, a partir de 1929, devido à crise da bolsa de valores de Nova York (EUA), os preços das mercadorias internas caíram bruscamente, em particular o do café; enquanto que, ao mesmo tempo, se mantinha o fluxo de capitais

[43]Com exceção de Deodoro da Fonseca [1889-1891] e Floriano Peixoto [1891-1894], que eram alagoanos e do paraibano Epitácio Pessoa [1919-1922].

estrangeiros, levando a um *déficit e a* um profundo desequilíbrio nas contas externas do país; tornando mínimas, portanto, as suas perspectivas como fornecedor do comércio internacional. Uma das razões deste desequilíbrio pode ser identificada no seu comprometimento com bancos internacionais, a saber:

> [...] durante a I Grande Guerra estabelece-se também a finança norte-americana com o *National City Bank of New York*, que já tinha, aliás, relações anteriores com o Brasil, tendo sido entre outras atividades um dos prestamistas na operação da valorização do café em 1906. O principal negócio dos bancos estrangeiros no Brasil será operar com as disponibilidades do país no exterior e provenientes das exportações. A massa das cambiais (saques sobre o exterior) estará sempre em suas mãos, porque até data muito recente os bancos brasileiros não operavam no estrangeiro; concentravam-se por conseqüência, com aqueles, todas as operações de cobrança no exterior. E assim o setor mais importante das finanças brasileiras, o ligado à exportação, será inteiramente por ele controlado. (PRADO JÚNIOR, 1983, p. 273, sic.)

É neste patamar, articulado e controlado por setores econômicos estrangeiros que, sobretudo depois da primeira guerra, as operações financeiras dos grandes trustes internacionais se tornaram a principal via de penetração do imperialismo no Brasil; ainda que, assim como em outras nações, a economia do país no final do período entre as guerras, se encontrasse acentuadamente fragilizada e circunscrita em suas fronteiras. A nova ordem do capital imperialista viria, portanto, reforçar e consolidar o seu caráter contraditório fundamental (PRADO JÚNIOR, 1945). Veremos, então, alguns aspectos, entre outros, desta política de exportação bem como das forças oligárquicas em vigor, que se encontram explícitos ou implicitamente demarcados pelo filme em estudo e que configuram, ao seu modo, um campo de exterioridade específico.

4.1.2 A reportagem

Enquanto reportagem - Casamento é Negócio? – nos remete à época dos primeiros jorros de petróleo no Brasil. O filme situa-se em uma fase de exploração petrolífera nacional que tivera início na última década do século XIX. De acordo com estudos já realizados, três fases são identificadas no Brasil: a primeira entre 1892 e 1897, na qual o fazendeiro Eugênio Ferreira de Camargo perfurou em Bofete (SP), o que foi considerado o primeiro poço petrolífero brasileiro. Nesta ocasião o petróleo encontrava-se sob a livre iniciativa doméstica e as pesquisas eram realizadas pelo Serviço Geológico e Mineralógico Brasileiro (SGMB) e pelo Departamento Nacional da Produção Mineral (DNPM), assim permanecendo no período de 1858 a 1938 (época em que o filme de Rogato foi produzido). Uma segunda fase teve início a partir da descoberta da primeira acumulação de petróleo em 1939 (Campo de Lobato,

BA) e da criação do Conselho Nacional do Petróleo (CNP), encerrando-se em 1953. A terceira fase inicia-se a partir desta última data (1953) com a criação da Petrobrás (Petróleo Brasileiro S.A.) fundada pelo presidente Getúlio Vargas. (LUCCHESI, 1998)

No início do século XX, dentre os pioneiros do setor, encontrava-se o escritor e empresário paulista Monteiro Lobato (1882-1948.), que inaugurou, juntamente com Edson de Carvalho, a primeira Companhia de Petróleo do Brasil (1931), sendo criador, também, de diversas outras empresas para perfuração de poços petrolíferos, dentre elas, a Companhia Petróleo Nacional [no filme, Figura 21]. Segundo o economista Paulo Roberto de Almeida (s.d.), em 24 de abril de 1932, um manifesto de constituição da Companhia Petróleo Nacional, fora publicado no jornal 'O Estado de São Paulo'. No manifesto, subscrito por Monteiro Lobato, segundo este mesmo autor, pode-se constatar as preocupações em se estabelecer, no país, bases que pudessem assegurar a proteção às empresas nacionais. Ainda neste manifesto, um decreto fora concedido em favor do engenheiro alagoano Edson de Carvalho dando-lhe autorização para a exploração de jazidas minerais no Estado de Alagoas. (ALMEIDA, 2008)

Figura 21 – Torre de Petróleo em Riacho Doce e Anúncios

Fonte: S*creens d*a autora, 2012

As tentativas empreendidas para se encontrar o precioso óleo em solo alagoano remontam, como já visto, ao século XIX. Ao longo deste século diversas pesquisas foram realizadas no Estado. Em 1837, nos atuais bairros de Garça Torta e Riacho Doce, na cidade de Maceió, foram encontrados xistos betuminosos, calcário e folhelos contendo óleo asfáltico em fraturas.[44] Em 1917 o intelectual alagoano Octávio Brandão (Séc. XX), em seu poético

[44]O primeiro jato de petróleo no Brasil foi registrado na Bahia em 1939 (poço de Lobato), até então não existiam evidências que comprovassem o potencial brasileiro enquanto nação petrolífera. (PETROBRAS, 2009). Por conseguinte ressalta-se aqui, que em 1933 (ano do filme de Rogato), a "crença" da existência de petróleo em subsolo nacional, não passava de uma grande interrogação. Provavelmente estas expectativas alimentavam por um lado, a ambição pelo enriquecimento de alguns negociantes acionistas da época, e por outro lado era motivo de descrédito por parte dos demais. No filme de Rogato, esta dúvida se manifesta pelo personagem Moacyr, que espera a confirmação dos acontecimentos, e nos personagens Major Bonifácio e Orlando Oliveira que alegam que acreditar em jazidas de petróleo no Brasil, não passa de uma enorme bobagem.

livro Canais e Lagoas[45], aponta os agentes imperialistas, monopolistas e fascistas como um dos entraves à implantação de uma política externa nacional adequada aos interesses brasileiros. Octávio Brandão referia-se ao petróleo em Alagoas, como um tesouro tão fabuloso que se assemelhava a um conto das mil e uma noites, misturados com as velhas histórias d'Eldorados e Sabarabuçús[46], que enlouqueceram as almas ávidas e heróicas dos bandeirantes. (BRANDÃO, 2001, p. 145, sic.) Dentre as localidades alagoanas a serem exploradas, por ele citadas como prováveis campos petrolíferos, encontram-se a Barreira do Boqueirão, Barra de Camaragibe, Bica da Pedra, Porto do Francês e Riacho Doce. Nas palavras de Octávio Brandão, as várias conferências realizadas pelo estado na década de 1910, refutavam a alegação de que "o Brasil não tem petróleo". Argumentava este mesmo autor que o futuro do Brasil não estava no café ou na lavoura feudal, mas sim, na lavoura industrializada e no desenvolvimento da indústria petrolífera. (BRANDÃO, 2001)

Vale ressaltar que a exploração do petróleo por estas terras esteve emaranhada em enigmáticas perseguições e mortes. Em Maceió, na Garça Torta, no ano de 1914, o geólogo alemão José Bach (naturalizado brasileiro), diretor técnico das Minas Petrolíferas, dedicou-se por 15 anos às pesquisas nesta área, mas fora assassinado logo após pedir garantia de vida. Neste mesmo ano, Pinto Martins adquiriu, da família de Bach, a documentação relativa àquelas pesquisas, mas, também, foi assassinado no Rio de Janeiro, após obter financiamento para viabilizar as explorações (PETROBRÁS, 2009).

As mortes de muitos daqueles que se envolviam na exploração do cobiçado mineral eram, quase sempre, anunciadas acompanhadas de mistérios e acidentes: José Bach havia naufragado e Pinto Martins se suicidado (assim transcorriam os noticiários da época). Frequentemente os poços eram sabotados e seus responsáveis, quando não assassinados, eram ameaçados. Na década de 1930, Monteiro Lobato ao decidir investigar o porquê da sabotagem dos pontos de petróleo do Brasil e de seus sistemáticos boicotes encontra, na companhia *StandarOil* (dos Rockefeller), o motivo das coerções e perseguições aos empresários nacionais. Segundo o escritor e roteirista de história em quadrinhos Gian Danton (1971-), os melhores campos de petróleo estavam sendo comprados pelos Rockefeller, como medida de futura reserva, ao tempo em que estabeleciam estratégias, em solo brasileiro, para o monopólio da indústria petrolífera a nível mundial. Estes fatos encontram-se registrados em

[45] Escrito entre 1916 e 1917. Publicado em 1919.
[46] Serra ou montanha resplandecente, feita de prata e pedras preciosas.

diversas obras publicadas por Monteiro Lobato (1882-1948), dentre elas encontra-se ‘Urupês (1918)’ que, à maneira de uma metáfora, discorre sobre uma série de contos a respeito de mortes misteriosas. Outra obra relevante do mesmo autor é o livro “O Escândalo do Petróleo (1936)” que consiste em uma carta aberta ao ministro da agricultura da época, denunciando dois técnicos estrangeiros do Departamento Nacional de Produção Mineral pela venda de segredos do subsolo brasileiro a empresas estrangeiras[47] (DANTON, 2003).

É neste ambiente que Rogato, à maneira de uma reportagem, faz alusões a um truste estadunidense. Um plano de sabotagem se inicia na Praça Deodoro onde um dos personagens (interpretado por Agnelo Fragoso) encontra-se perambulando. [Figura 22]. Neste mesmo local um truste (interpretado por Armando Montenegro) caminha em sua direção. Na sequência, Armando Montenegro entrega ao pobretão uma nota de cinquenta mil réis (moeda da época), para que ele faça explodir a torre de petróleo que estava para ser inaugurada no Bairro de Riacho Doce. [Figura 23]. Ao final, a sabotagem é inviabilizada por Moacyr Miranda que graças à informação de um menino, que presenciara às escondidas a conspiração, consegue impedir a explosão.

Figura 22 – Um Pé-Rapado na Praça

Fonte: *Screens* da autora, 2012

[47] Dentre as obras sobre a saga do petróleo em Riacho Doce no início do século XX, encontram-se: O Escândalo do Petróleo e do Ferro, publicado em 1936, do escritor Monteiro Lobato; O Drama da Descoberta do Petróleo Brasileiro, de autoria do engenheiro Edson de Carvalho, publicado em 1958, e o romance Riacho Doce, de José Lins do Rego, publicado em 1939, no qual se baseou a minissérie de TV, de mesmo nome, exibida de 31/07/1990 a 05/10/1990.

Figura 23 – O Truste Suborna o Pobretão

Fonte: *Screens* da autora, 2012

Pode-se sugerir que tais cenas, não apenas compõe a obra de Rogato, como também remontam às circunstâncias na qual se encontrava a cidade, marcando, por sua vez, a inserção de Maceió em uma situação de controle. No filme, sob os olhares de um truste norte-americano, a cidade se encontra, provavelmente, amedrontada, apreensiva, temerosa, intimidada e indiscutivelmente vigiada. Deleuze (1925-1995) denomina de: "Controle" é o nome que Burroughs[48] propõe para designar o novo monstro, e que Foucault reconhece como nosso futuro próximo. (DELEUZE, [1972-1990], 1992, p. 1).

Vale mencionar que foi em contextos similares que, segundo Carla Lavorati e Níncia Cecília R. B. Teixeira, o romance-reportagem nascera como uma alternativa frente à rigidez das formas encontradas nos jornais, mantendo como ideal a ampliação da leitura da realidade e o preenchimento dos vazios deixados pela imprensa regular ou, em outras palavras, pelos meios de comunicação e expressão. (LAVORATI; TEIXEIRA, 2008, p. 2). Ainda segundo estas autoras, este gênero surgira como uma forma de relatar acontecimentos silenciados em época de repressão e ditadura.

Não apenas o cinema e a literatura refletiam o estado autoritário que se instaurava nas primeiras décadas do Século XX. Acrescenta-se que ao tempo em que rebentavam as revoltas políticas no país, em 1928 assumia o governo do Estado de Alagoas, o jornalista Álvaro Correa Paes que iria permanecer no mandato apenas até outubro de 1930. Este período foi marcado por violências, perseguições a jornalistas, destruições de tipografias e assaltos às redações dos jornais “A Pátria” e do "O Semeador”. (ALBUQUERUE, 2002). No início de outubro de 1930, a notícia da declaração do Estado de Sítio no território nacional, emitida pelo então presidente Washington Luís (1926-1930), chegava a Maceió. Dias depois o povo começara a aderir às forças do movimento. [Figura 24].

[48] William Seward Burroughs (1914-1997) foi um crítico social, escritor e pintor estadunidense.

Figura 24 – Rua do Comércio, Maceió, 1930

Fonte: Albuquerque, 2002

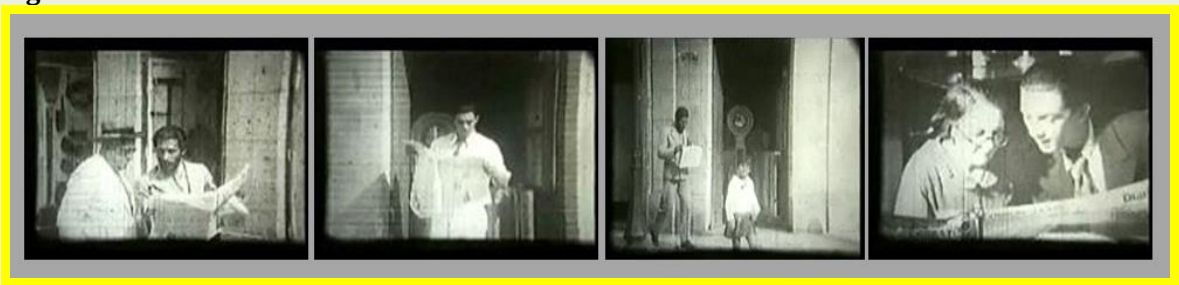
Vale ressaltar que na ocasião do lançamento da película uma sessão especial fora reservada à imprensa, no dia 05 de abril de 1933 (quarta-feira), às 15h e 30min. Em 07 de abril de 1933 (sexta-feira), o filme foi lançado ao público, alguns dias antes da páscoa, no recém-inaugurado Cine Capitólio (antes Cine Floriano, depois Cine Arte e por fim, a partir de 1959, Cine São Luiz), localizado na Rua do Commercio no centro da cidade. [Figura 25] Fica-nos a hipótese, bastante provável, de que Rogato mantinha um estreito vínculo com os profissionais antes mencionados, estando igualmente, ou talvez indiretamente, sob as mesmas ameças a eles endereçadas. Não apenas há registros de que era um cidadão noticiado em colunas sociais, como, também, se verifica a divulgação da obra em jornais da época.

Figura 25 – Guilherme Rogato nos Jornais (1919 e 1933)

Fonte: Barros, 1994

Será a imprensa, também, que no filme de Rogato terá uma função primordial. É pelos jornais que a notícia do primeiro jacto de petróleo é amplamente divulgada, como se pode ver nas figuras a seguir. [Figura 26].

Figura 26 – Notícias sobe o Petróleo



Fonte: *Screens* da autora, 2012

Rogato chegou no Estado de Alagoas na gestão do então governador José Fernandes de Barros Lima [(1918-1919) e (1921-1924)], com o qual ele mantinha relações profissionais. É neste contexto que uma nova lógica política e administrativa se esboçava no Brasil capaz de romper com o predomínio dos interesses nacionais que se voltavam para o campo, desencadeando, no país, um **crescente interesse pelas áreas urbanas**, em especial, aquelas inscritas no âmbito das cidades capitais. De acordo com o economista e pesquisador alagoano Cícero Péricles de Carvalho (Séc. XX):

> A grande Depressão Econômica dos anos 1929/33 e a Revolução de 1930 assinalam o fim do Estado Oligárquico no Brasil. Foi nessa época que a burguesia agrária e comercial, ligadas ao setor externo (importação e exportação), perderam o controle exclusivo do poder político para as classes urbanas emergentes (empresários industriais, classe média, militares, operários). Ainda que não tivessem perdido de modo completo o domínio do poder político federal (e nos principais Estados da União), a verdade é que a Revolução de 1930 representou uma vitória da cidade sobre o campo; isto é, das classes sociais urbanas sobre as classes sociais rurais. (CARVALHO, 1982, p. 283)

Após a vitória revolucionária de 1930, por um breve período, o Estado passara a ser governado por interventores, como Hermilo Freitas Melro (1930-1931), Tasso de Oliveira Tinoco (1931-1932) e Afonso de Carvalho [1933-1934]. Dentre as iniciativas governamentais da época encontram-se, no governo de Tasso Tinoco, a criação do Departamento Municipal (sob o qual ficaria o controle de todos os municípios alagoanos), as providências para pesquisas de petróleo em Riacho Doce e a formação de uma equipe de técnicos para estudos práticos da construção do Porto de Jaraguá. (ALBUQUERQUE, 2002). São obras destinadas à melhoria da cidade e que marcam uma mudança de sentido político eminente. Este clima revolucionário ainda perdura na cidade por um longo tempo. Na ocasião das filmagens (1932) de – Casamento é Negócio? - o ambiente político, tanto no Estado quanto no país, ainda era

efervescente, o que iria desembocar na constituição do Estado Novo, em 1937. Temos, então, que a noção de que "poder é luta" parece-nos evidente por entre estes acontecimentos.

De acordo com Péricles de Carvalho, a velha aliança entre coronéis latifundiários (base da economia da exportação) e a burguesia revolucionária, fazia-se agora sob uma nova fórmula; entretanto, diz o autor, o compromisso com as origens ainda permaneceu solidamente marcado. Neste projeto revolucionário, nesta ruptura rural-urbana, o coronelismo encontrava-se latente em suas entranhas e significou, ademais, o irracional; sendo por isto percebido como um fenômeno não aceitável. Não obstante, foi, de forma volúvel, uma peça fundamental em etapas da luta da burguesia pela submissão da nação. (CARVALHO, 1982).

Pode-se sugerir, por conseguinte, que Rogato, não apenas inscreve Maceió em uma situação de controle, como também testemunha os abalos de uma estrutura econômica tradicional como resultado de uma nova ordem, ou seja: as áreas urbanas, neste contexto bipolar (urbano-rural), tornavam-se o foco dos interesses maiores, em detrimento das áreas rurais. Compreende-se, portanto, que o empenho da sociedade local para promover a produção de um filme essencialmente citadino (urbano), ou seja: um filme-cidade, estaria indiscutivelmente atrelado às novas políticas emergentes, que viam na cidade um campo vindouro, ainda que atrelado às forças latifundiárias locais.

4.1.3 O romance

No filme de Rogato, enquanto as especulações sobre o petróleo referem-se a um reboliço aparentemente momentâneo em torno de uma expectativa econômica desacreditada por todos (exceto por Moacyr), é a textura amorosa que nos possibilita o entrelaçando entre os personagens principais do filme, interpretados por Moacyr Miranda, Morena Mendonça e Louis Girard. Neste sentido, a trama se desenvolve por entre as ruas do centro da cidade e regiões lagunares localizadas às suas margens. Como um potencial a ser desfrutado, estão as lagoas Mundaú e Manguaba que abrigam as cenas nas quais Louis e Morena se encontram de forma furtiva. Estas cenas oferecem ao espectador imagens paradisíacas e aprazíveis. [Figura 27]

Figura 27 – Passeio pela Lagoa Manguaba

Fonte: *Screens* da autora, 2012

Estas regiões lagunares, cujo levantamento geográfico fora determinado no governo de Pedro da Costa Rego (1924-1928), (ALBUQUERQUE, 2002), até então eram quase desconhecidas; não obstante se tenha registro de que o antropólogo, historiador e poeta Octávio Brandão, em 1917, escrevera sobre o lugar, realçando as riquezas presentes por entre os canais que ligam as lagoas Mundaú e Manguaba. [Figura 28]

Figura 28 – Paisagens Lagunares

Fonte: *Screens* da autora, 2012.

Nas palavras do poeta:

> cada uma das lagoas é como um coração a contrair-se na sístole da vazante e a dilatar-se na diástole da enchente. Os rios fazem o papel de veias, isto é de vasos que levam o sangue ao coração. Os canais são como artéria a conduzir e a dispersar a água das lagoas pelo corpo do oceano. (BRANDÃO, 2001, p. 41).

É também neste local que, no filme, se encontram escritos, em um quadro fixado no tronco de uma árvore, os versos de Carlos Paurílio, que à época fazia parte dos círculos de poetas modernistas alagoanos. [49] [Figura 29]. As referências aos círculos literários alagoanos também se encontram presentes em outras cenas cinematográficas, das quais, salienta-se o fato de que a moça - volúvel - (Morena Mendonça) abriga-se, no filme, na casa do médico e

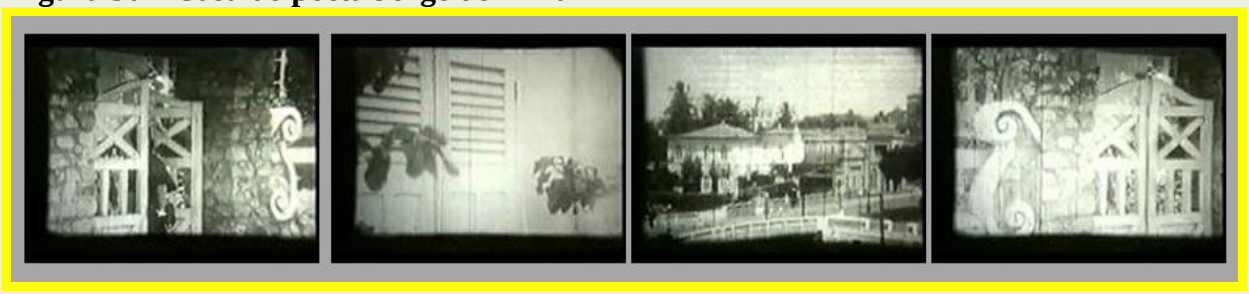
[49] VELHO TRONCO - Filho, a vida é a imagem | dessa árvore triste | Floresce, germina em flor, | brota semente | E, depois, esvaece, arqueja | e não resiste. (Carlos Paurílio. 1933)

poeta Jorge de Lima (1893-1953) que na ocasião a disponibilizara para as filmagens. [Figura 30]

Figura 29 – Poema Velho Tronco de Carlos Paurílio

Fonte: *Screens* da autora, 2012.

Figura 30 – Casa do poeta Jorge de Lima



Fonte: *Screens* da autora, 2012.

O romance se desenvolve sob um triângulo amoroso no qual Moacyr sonha com um amor eterno. [Figura 31]. Não é, todavia, a um *happy end hollywwodiano* a que Rogato se refere. Não é a um amor de cinema, como se diz popularmente, que visa a formação de uma família. (BARBOSA, 2009). Por outro lado, o amor entre Louis e Morena surge como um tipo de amor, sobre o qual nos fala o sociólogo Anthony Giddens (n. 1938): "*un amour passion"*, que não significa a simples quebra de uma rotina ou de um dever, mas que se coloca, pelas atitudes de Morena, à parte de instituições.(GIDDENS, 1993). [Figura 32].

Figura 31 – Encontro na Catedral (Missa do Domingo)

Fonte: *Screens* da autora, 2012.

Figura 32 – Encontro no Sítio Leopólis

Fonte: *Screens* da autora, 2012

Em oposição, o amor de Moacyr se apresenta como um amor casto e imbuído do preceito da necessidade de devoção a Deus. (GIDDENS, 1993). Aqui, torna-se importante transcrever algumas palavras de Deleuze:

> Encontramo-nos numa crise generalizada de todos os meios de confinamento, prisão, hospital, fábrica, escola, família. **A família é um "interior", em crise como qualquer outro interior**, escolar, profissional, etc. Os ministros competentes não param de anunciar reformas supostamente necessárias. Reformar a escola, reformar a indústria, o hospital, o exército, a prisão; mas todos sabem que essas instituições estão condenadas, num prazo mais ou menos longo. **Trata-se apenas de gerir sua agonia e ocupar as pessoas, até a instalação das novas forças que se anunciam**. São as sociedades de controle que estão substituindo as sociedades disciplinares. (DELEUZE, 1992, p. 219, negrito nosso)

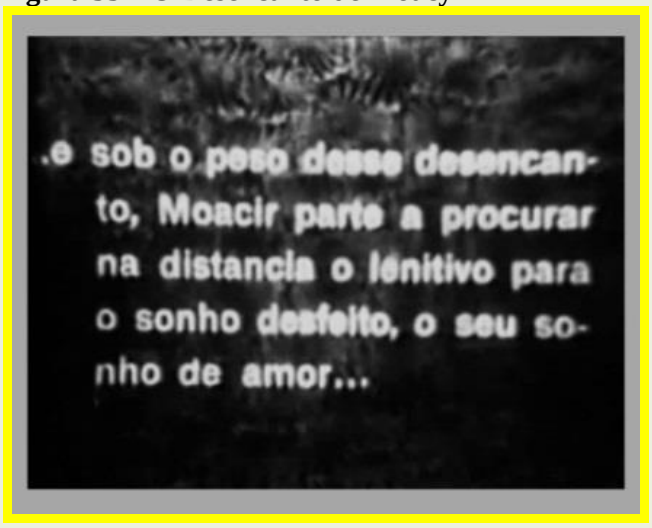
A opção de Morena por uma vida de riquezas manifesta-se, no filme, como um ato de traição. Etimologicamente o termo traição está associado ao termo tradição, que, por sua vez, estão implicados nos pares *traiteur-traité* (traidor-tratado), ou ainda *traduttore-traditor* (traição-tradição). Que este enunciado do filme nos remeta a uma visão tradicionalista ou não, é algo, entretanto, que não se pode precisar. Neste sentido, podemos dizer, no entanto: "para os puros tudo é puro, assim falava o povo; para os porcos tudo é porco! [...] Há no mundo lama demais: isto é a grande verdade! Mas nem por isso o mundo é um monstro lamacento!" (NIETZSCHE, [1883-1885], 2001, p.160).

Parece-nos que o que se coloca, no filme, não está no nível dos valores, dos riscos ou dos perigos morais. Atentamos, todavia, para um fato, que subjaz de forma recorrente na trama do filme: esta aqui é volúvel, aquele é um homem de negócios, aquele outro é um sabotador, esta outra é mãe e dona-de-casa, o outro é um pai de família, etc. Estamos, portanto, no nível do ser. Os personagens se encontram em uma evidência irrefutável. Há dúvidas, mas todo o seu peso recai, ressaltamos, sobre a possibilidade de um matrimônio e é desta forma, que entendemos que as distâncias entre os personagens são definitivamente estabelecidas.

O que se vê é que nas camadas subterrâneas das imagens do filme há não apenas uma metafísica da cidade, mas, igualmente, uma política das instituições religiosas, por sua vez articuladas com as famílias mais tradicionais. Por outro lado, desfeita a união com Moacyr, a aliança entre Morena e Louis, constitui, talvez, o equivalente civil para a construção de uma cidade perfeita, tão rica e tão próspera quanto a distópica, porém sonhada pelos visionários do petróleo.

Ao final, é sob o peso de seu desencanto que Moacyr deixa a cidade a procurar na distância um remédio para o seu sonho destruído, o seu sonho de amor. [Figuras. 33 e 34]. É na distância, que, possivelmente, este rapaz encontrará o esquecimento que necessita para se libertar de seu passado. Enfim, é esta atitude extrema que nos permite estabelecer a métrica pela qual, no que diz respeito à narrativa do filme, os corpos entre os personagens podem ser situados.

Figura 33 – O Desencanto de Moacyr



Fonte: *Screens* da autora, 2012.

Figura 34 – A Despedida

Fonte: *Screens* da autora, 2012.

O desfecho final da obra nos remete à dimensão da memória e do entorpecimento. Neste sentido, diversos autores comumente citam o rio Lete, o rio do esquecimento; o rio da mitologia grega pelo qual navegam as coisas não eternas, que nele morrem para depois renascerem; como algo que revive e reaparece novo e liberto do passado. (GRAVAGNUOLO, 1998).

4.2 Cartografias cinematográficas

As questões que agora colocamos são as seguintes: em face do exposto, que mapa cinematográfico de cidade nos revela o filme em estudo? Qual a lei que o preside?

4.2.1 O filme-raiz e o mapa-árvore cinematográfico

Em princípio, poderíamos sugerir que o filme – Casamento é Negócio? - imita a cidade e o mundo, como a arte imita a natureza; um típico filme clássico, ou seja, um filme-raiz no qual a lei que o rege é a essência de uma sociedade que se encontra em um jogo onde as ordenações se desintegraram em um tecido de buscas por novas centralidades. Retomando o pensamento de Deleuze e Guattari:

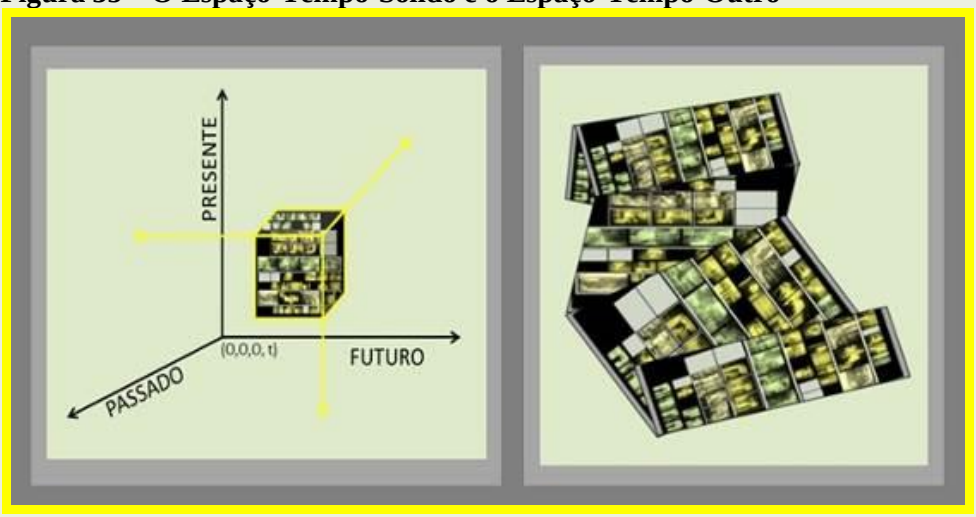
> cada vez que encontramos esta fórmula, mesmo que enunciada estrategicamente por Mao Tsé-Tung, mesmo compreendida o mais "dialeticamente" possível, encontramo-nos diante do pensamento mais clássico e o mais refletido, o mais velho, o mais cansado. (DELEUZE; GUTTARRI,1995, p.12)

Estamos, portanto, denominando de mapa-árvore cinematográfico, o desenho cartográfico da cidade que se instaura a partir de um campo de exterioridade (espaço-tempo-sólido) configurado pelo filme em estudo, no âmbito das concepções clássicas, platônicas ou cartesianas. Para esclarecer, de maneira simplificada, diz-se que este espaço-tempo-sólido (clássico) é tudo o que envolve o filme e que delineia uma instância a partir da qual podemos nos movimentar em três dimensões (X, Y, Z); que, por sua vez, se encontram enlaçadas ao

tempo (X, Y, Z, t.). Neste espaço-tempo quadrimensional, todos os eventos são coordenados a partir de uma origem (0,0,0,t.), de forma que o espaço e o tempo nele se configuram em conformidade com a ideia de passado, presente e futuro (linear e sucessiva) em planos infinitos, eternos e contínuos.

Para ampliar esta explanação, poderíamos dizer que, de forma diversa, um espaço-tempo-outro poderia ser reconhecido quando modelado no "fora" deste espaço-tempo-sólido antes mencionado. Um espaço-tempo-outro, cuja natureza seria a multiplicidade e a finitude, seria constituído, então, em uma correlação de duas faces distintas, porém inseparáveis; onde passado e futuro não existem e tudo se atualiza em um presente movente e mutável. De outro modo, poderíamos dizer que sob estes aspectos últimos, a obra assim reaparece, então, enquanto um filme-cristalino. [Figura 35]

Figura 35 – O Espaço-Tempo-Sólido e o Espaço-Tempo-Outro



Fonte: Autora, 2012.

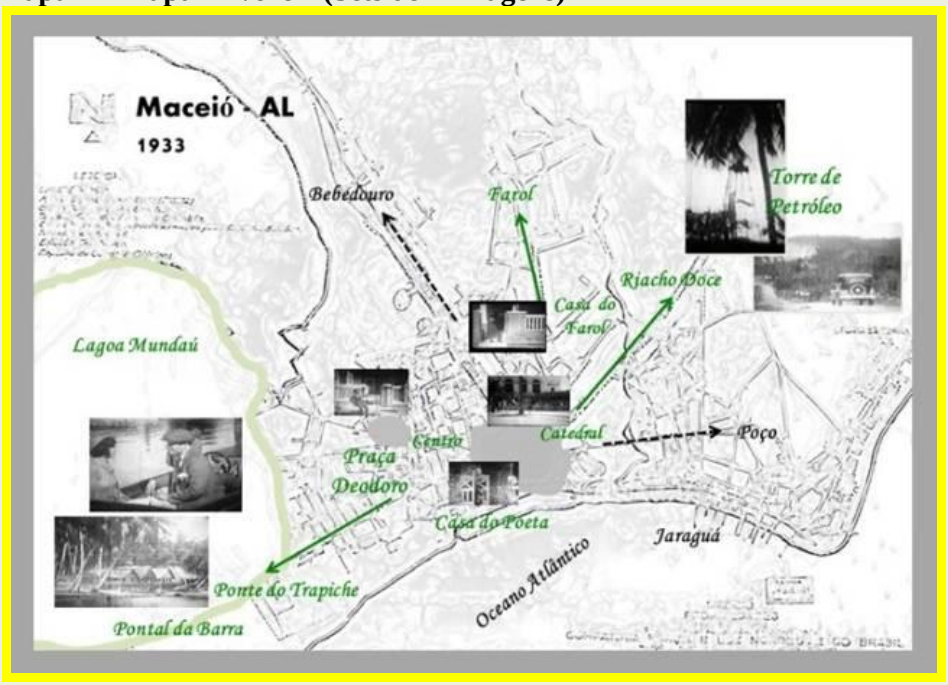
Pelo anteriormente exposto, denominamos então de filme-raiz, os aspectos parciais ou não parciais, de uma obra cuja configuração se dá no âmbito de um espaço-tempo-sólido ou, ainda, quando desta forma ele é abordado.

Por sua vez, em sua gênese, um mapa-árvore remete à instância das cartografias arborescentes e seu conteúdo é constituído por máquinas abstratas, poderes disciplinares e biopoderes, como veremos ao final desta seção. Seu plano de composição engendra, portanto, a um só tempo a linguagem e o mundo.

Ainda neste contexto poderíamos acrescentar que o filme, enquanto filme-cidade, pode desenhar cartografias sólidas e que a partir de um campo de exterioridade delineado nestes

patamares é possível traçar um mapa (sólido) cinematográfico da cidade. Como exemplo, dois mapas, que aqui estamos denominando de mapa-árvore 1 e mapa-árvore 2, (por serem decorrentes deste tipo de concepção espaço-temporal), podem ilustrar o anteriormente exposto. No primeiro caso temos os locais aproximados dos sets de filmagens e algumas referências às respectivas cenas que irão nos auxiliar na elaboração do mapa seguinte.

Mapa 1 – Mapa-Árvore 1 (Sets de Filmagens)



Fonte: Mapa adaptado pela Autora, 2012.

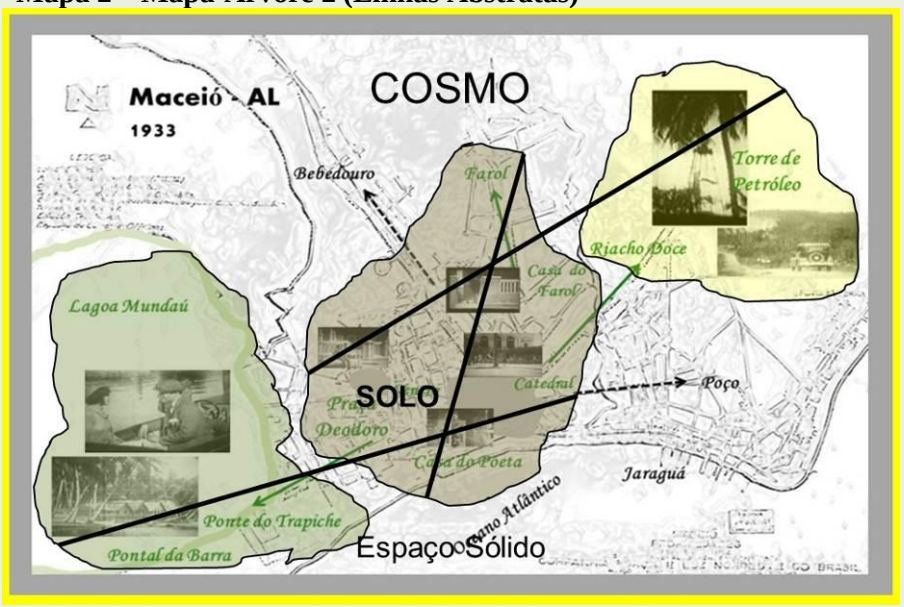
No segundo mapa, associamos os sets de filmagens às cenas e aos seus personagens específicos, que denotam, por sua vez, as relações de poder nas quais se encontram engendrados, delineando subcampos discursivos que podem ser delimitados, portanto, a partir do perfil dos personagens do filme. No mapa a seguir, estes subcampos foram agrupados por suas ideias, ações ou visões específicas. Decorre, portanto, um quadro de atores reunidos enquanto grupos de actantes[50]

Nesta temática geral identificam-se três jogos de noções ou subconjuntos a ela vinculados, estabelecendo-se, desta forma, três subcampos discursivos que se entrecruzam no interior da obra: a) o campo delineado pela região lagunar que corresponde à cena na qual

[50] Diferentemente de "ator" e "personagem", actante designa a estrutura narrativa profunda de uma unidade no seio do sistema global das ações que constituem uma narrativa. (PROPP, 1926; GREIMAS, 1996, apud: AUMONT; MARIE, 2003, p. 10). Dito de outro modo, no nosso caso, tomamos o conceito de actantes para identificarmos os grupos de personagens que dentro da obra compartilham algumas ações.

Morena e Louis aparecem com maior ênfase; b) o campo delineado pelos espaços centrais da cidade, configurado pelas praças, igreja e residências, estando este, articulado com os aspectos artístico-culturais locais e que corresponde, também, às tensões e articulações conflituosas entre poderes diversificados, sob os quais se encontram alguns personagens (o truste, o pobretão, Moacyr e seus pais); e C) o campo delineado pelas explorações petrolíferas, situado por entre os bairros de Riacho Doce e Guaxuma que corresponde a uma zona contraditória e ambígua, objeto de desejos e não-desejos dos personagens Moacyr e Armando Montenegro (o truste). Nesta dinâmica, este território desenha diagonais abstratas que se entrecruzam, mas que são antagônicas entre si, delimitando deste modo, uma área fragmentada como ilustra o mapa a seguir.

Mapa 2 – Mapa-Árvore 2 (Linhas Abstratas)



Fonte: Mapa adaptado pela Autora, 2012.

Considerando os conflitos e as tensões entre os personagens, pode-se dizer que estes campos discursivos encontram-se dispersos, à maneira como descreve Michel Foucault:

> De modo paradoxal, definir um conjunto de enunciados no que ele tem de individual consistiria em descrever a dispersão desses objetos, apreender todos os interstícios que os separam, medir as distâncias que reinam entre eles - em outras palavras, formular sua lei de repartição (FOUCAULT, 2008, p.37).

É desta forma, portanto, que os mapas cinematográficos desenham, no âmbito das articulações entre os elementos fílmicos, as noções mais sólidas que se manifestam, traçam suas leis de repartição e formulam a fragmentação do espaço e do tempo. Neste caso, quando vinculados aos personagens (enquanto actantes), o espaço e o tempo encontram-se solidamente separados, ou seja: no tempo destes acontecimentos (fílmicos) o espaço surge

imbuído de forças dispersivas e caóticas. Uma típica configuração do espaço e tempo das cidades ditas modernas, todavia aqui apresentada apenas em seus estilhaços.

É como se o filme estivesse atravessado por uma fenda. É como se, enquanto o filme se desenvolvesse por entre uma trama (rede ou *epistéme*) barroca, esta trama ou *epistéme* se rompesse na instância das ações entre os personagens apenas no nível de sua estrutura e neste vazio os fragmentos de modernidade aflorassem como uma ruptura dentro da obra, ou seja: como o prenúncio de um limiar de formalização. Dito de outro modo: paira sobre todo o filme uma trama predominantemente barroca, todavia sob ela um buraco negro se forma. Encontramo-nos, então, na soleira da modernidade e nos limites da forma que lhe é contígua (simultânea ou justaposta). Sobre estes limiares iremos discorrer a seguir.

4.3 Considerações intermédias 4

De forma diversa, desenvolveremos estas considerações não a partir das noções que se encontram na superfície dos fatos das articulações da narrativa, ou seja: por entre os elementos identificados no campo de exterioridade na forma como já descrevemos. Com o intuito de apreender o inaudito, recorremos, então, às noções espaço-temporais inscritas no âmbito da arqueologia de Foucault, que nos possibilitam identificar os limiares expressos em uma obra no momento de sua individualização.

É, portanto, em face do **momento em que uma prática discursiva se individualiza e assume a sua autonomia** (se transforma), que nos colocamos a presumir a existência de múltiplos limiares no filme, decorrentes das fissuras de um sistema discursivo complexo no limiar do ano de 1933. Para Foucault, os limiares que brotam em meio a fenômenos de rupturas, como, a exemplo, o limiar de positividade, o limiar de epistemologização, o limiar de cientificidade e o limiar de formalização, apresentam-se, em cada momento específico (etapas), com características bem particulares. Em suas palavras:

> O momento em que esse sistema se transforma, poderá ser chamado ***limiar de positividade.***
>
> Quando no jogo de uma formação discursiva um conjunto de enunciados se delineia, pretende fazer valer **(mesmo sem consegui-lo**) normas de verificação e de coerência e o fato de que exerce, em relação ao saber, uma função dominante (modelo, crítica ou verificação), diremos que a formação discursiva transpõe um ***limiar de epistemologização.***

> Quando a figura epistemológica, assim delineada, obedece a um certo número de critérios formais, quando seus enunciados não respondem somente a regras arqueológicas de formação, mas, além disso, a certas leis de construção das proposições, diremos que ela transpôs um ***limiar de cientificidade.***
>
> Enfim, quando esse discurso científico, por sua vez, puder definir os axiomas que lhe são necessários, os elementos que usa, as estruturas proposicionais que lhe são legítimas e as transformações que aceita, quando puder assim desenvolver, a partir de si mesmo, o edifício formal que constitui, diremos que transpôs o ***limiar da formalização.*** (FOUCAULT, 2008, p. 208-209, grifos e negritos nossos).

Procuraremos, por conseguinte, situar o nosso campo de exterioridade (exposto nesta seção), em relação aos limiares citados por Foucault e iniciaremos, portanto, pela exposição de alguns axiomas, postulados, teoremas e proposição, inscritos no campo de exterioridade referido; lembrando que a noção de espaço-tempo barroco já nos foi, também, apresentada; a fim de apreendermos quais são as leis que o constituem. Tem-se que:

Axioma 1

Em meio ao conflito romance e reportagem, percebe-se que de um lado, encontra-se o potencial das paisagens naturais (situadas ao poente); por outro lado, as supostas riquezas do subsolo e as topografias irregulares (situadas ao nascente). No centro, as praças como locais de encontro e instituições.

Axioma 2

A articulação entre os personagens e os sets de filmagens ao longo da narrativa, permite-nos perceber campos de possibilidades que aparecem como zonas de poder e negociações sendo permeadas por tensões provocadas pelos sinais de metamorfoses sociais, culturais, políticas e econômicas na cidade.

Postulado 1

No que se refere ao campo de exterioridade exposto, destacamos o fato de que uma nova ordem política, econômica e social se manifesta no limiar de 1933 na cidade de Maceió. Neste contexto é, principalmente, o estigma do que Foucault denominou de economicismo que consideramos articulado ao filme e, neste sentido, as questões relacionadas à exploração do petróleo, bem como a atuação de bancos e trustes estrangeiros em solo brasileiro são as mais evidentes. Com efeito, pode-se depreender, que o petróleo, enquanto matéria prima para as novas indústrias emergentes anuncia uma nova dinâmica urbana na qual a cidade passa a

ser palco de maiores interesses, vindo a caracterizar a transposição de um ambiente tradicional para uma sociedade moderna. Por conseguinte, a dicotomia rural-urbano, estando o rural caracterizado por áreas de produção de alimentos e o urbano caracterizado por atividades ligadas às indústrias, parece ser a tônica entre as oposições cidade-campo que subjaz nos confrontos políticos e sociais da época.

Postulado 2

Entendidos aqui como subgrupos enunciativos, cidade e campo, neste contexto, apresentam-se configurados não pela coerência entre os enunciados, mas por suas condições divergentes. Na distância que os separa, poderíamos demarcar, portanto, alguns planos de diferenciações, todavia, diferentemente do que ocorre em uma concepção barroca, onde pares distintos se encontram em alternâncias simultâneas, aqui o espaço-tempo se manifesta em sua visível incompatibilidade. De uma forma ou de outra, **neste espaço-tempo-sólido**, é à maneira de uma representação, no sentido clássico do termo, que o filme se desenrola. Por espaço-tempo- sólido entende-se, ainda, aqueles que se manifestam sob forças mecânicas (abstratas) acentuadas. De uma maneira geral estes espaços-tempos apresentam ou apontam para tendências morfológicas urbanas reguladas por necessidades hegemônicas, associadas muitas vezes aos interesses dominantes.

Postulado 3

Paradoxalmente é nesta instância sólida que não se percebe uma clara correspondência entre a narrativa do filme e os elementos morfológicos da cidade. Ou seja, o enredo do filme contém elementos da modernidade como a torre de petróleo e os percursos em automóveis, todavia, por exemplo, na obra, não se vê elementos morfológicos urbanos modernos, como estabelecimentos bancários ou equipamentos vinculados aos meios automobilísticos, para citar apenas estes. No que se refere aos elementos morfológicos urbanos, a referência que se encontra à modernidade[51] é marcada, unicamente, por uma torre de petróleo e as linhas menos rebuscadas da fachada de uma residência (nem tanto moderna) que se localiza no bairro do Farol e cujo interior é tipicamente tradicional (residência de Moacyr). Estes elementos

[51] Estaremos usando o termo "modernidade" para nos referi às transformações urbanísticas decorrentes dos processos de industrialização.

isolados[52], no entanto, não têm força suficiente para configurar, no filme, uma concepção espaço-temporal moderna e parecem, ao contrário, reforçar a ideia de um espaço-tempo barroco que se movimenta em meio a um tecido esponjoso e permeável. Não pretendemos questionar aqui se os sets de filmagens precisam ter, necessariamente, uma correspondência com a narrativa, porém, há que se considerar que em sendo um elemento da linguagem cinematográfica, entende-se que suas escolhas não acontecem de forma aleatória ou arbitrária. Neste sentido, podemos sugerir o seguinte teorema:

Teorema

Em face do que já foi exposto e a partir das palavras de Foucault, pomos em relevo a seguinte interrogação: que modo de poder e quais são as leis de repartição que instauram e configuram estes espaços-tempos fragmentados? Neste sentido temos duas hipóteses, já amplamente estudadas pelo filósofo supracitado no âmbito de suas indagações acerca da funcionalidade do poder. A primeira diz respeito à hipótese de Reich (1896-1957), ou freudomarxismo, que pensa o poder a partir do conceito de repressão; ou seja: poder é repressão. A segunda diz respeito à hipótese de Nietzsche (1844-1900), na qual o poder é concebido como luta ou enfrentamento; nesta incluem-se a concepção marxista, que considera que "o papel essencial do poder seria manter relações de produção" (FOUCAULT, [1975-1976], 2005, p. 20); e a concepção liberal que também pensa o poder a partir da economia, todavia com significativas dissemelhanças entre si, ou seja, ambas encontram na economia a sua razão de ser.

No que se refere à obra em estudo, lembramos que a relação do filme com a segunda hipótese (poder é luta) mencionada por Foucault já foi abordada em parágrafos anteriores e a constatação de que ela se encontra no âmbito do campo de exterioridade do filme é bem evidente. Quanto à primeira hipótese, a de Reich, acrescentamos que no campo de exterioridade do filme, a ideia de repressão é-nos advinda dos acontecimentos descritos, ou seja: as manifestações de ruas, as perseguições à imprensa, a traição e o suborno, parecem aludir que uma encarnação do poder na figura do Estado se faz presente. Neste sentido, a pergunta que Foucault faz não é o que é o poder, mas sim como ele funciona? Para o filósofo:

[52] Estamos identificando estes elementos como "isolados" porque em todo o percurso de nossa análise, nos capítulos anteriores desta dissertação, não se identificou na obra em estudo, concepções que se encaixem em uma *epistéme* modernista (para diferenciar do termo moderno, no sentido de época moderna).

> A questão do poder fica empobrecida quando é colocada unicamente em termos de legislação, de Constituição, ou somente em termos de Estado ou de aparelho de Estado. O poder é mais complicado, muito mais denso e difuso que um conjunto de leis ou um aparelho de Estado. (FOUCAULT, 1979, p. 220)

Para Foucault, portanto, o poder encontra-se espalhado e disseminado por entre as organizações sociais e, em linhas gerais suas relações consistem em um conjunto de ações que operam sobre um campo de possibilidades, induzindo formas de comportamentos, separando-os, facilitando-os, dificultando-os, limitando-as, ou ainda impedindo-os. Em sua genealogia, dentre as formas de poder identificadas pelo filósofo, destacamos o poder disciplinar, caracterizado pelo olhar hierárquico, que embute a ideia de uma ampla vigilância, que se expande para além das instituições fechadas. Neste sentido, como uma engrenagem, ou uma rede, é suficiente saber que se está sendo potencialmente vigiado para que ele exerça a sua eficiência. Este tipo de poder, embora oriundo de séculos passados prolonga-se até os dias atuais e pode ser percebido, inclusive, no campo cinematográfico sobre o qual estamos discorrendo. No campo de exterioridade do filme em estudo temos, a exemplo, as ações contra as explorações petrolíferas que desembocaram em mortes ameaçadoras.

Como um complemento do poder disciplinar, porém com algumas modificações mais características das sociedades modernas, Foucault identifica uma outra tecnologia de poder, ou seja: o biopoder, ou poder de vida e de morte. Fazendo uma breve explanação sobre ambas:

> Ao que essa nova técnica de poder não disciplinar se aplica é – diferentemente da disciplina, que se dirige ao corpo – a vida dos homens, ou ainda, se vocês preferirem, ela se dirige não ao homem-corpo, mas ao homem-vivo; no limite, se vocês quiserem, ao homem-espécie. Mais precisamente, eu diria isto: a disciplina tenta reger a multiplicidade dos homens na medida em que essa multiplicidade pode e deve redundar em corpos individuais que devem ser vigiados, treinados, utilizados, eventualmente punidos. E, depois, a nova tecnologia que se instala se dirige à multiplicidade dos homens, não na medida em que eles se resumem em corpos, mas na medida em que ele forma, ao contrário, uma massa global, afetada por processos de conjunto que são próprios, que são processos como o nascimento, a morte, a produção, a doença, etc. Logo depois de uma primeira tomada de poder sobre o corpo que se fez consoante o modo da individualização, mas que é massificante, se vocês quiserem, que se faz em direção não do homem-corpo, mas do homem-espécie. Depois da anátomo-política do corpo humano, instaurada no decorrer do século XVIII, vemos aparecer, no fim do mesmo século, algo que já não é uma anátomo-política do corpo humano, mas que eu chamaria de uma "biopolítica" da espécie humana. (FOUCAULT, 2005, p.289)

Logo em seguida Foucault faz a seguinte indagação: "De que se trata nessa nova tecnologia do poder, nessa biopolítica, nesse biopoder que está instalado?" (FOUCAULT, 2005, p. 289). De forma simplificada, atentamos para o fato de que ao passo que o poder

disciplinar se faz sentir nos corpos dos indivíduos, o biopoder aplica-se em suas vidas, estende-se pelo campo das coletividades e das cidades modernas. Neste âmbito, é a cidade, então, que se torna o seu alvo predileto. Neste sentido:

> É, portanto, a cidade e a população que entram em cena no regime do biopoder. E isso é relevante, segundo Foucault, porque nem o poder da soberania, nem o poder disciplinar operavam com essas noções. A cidade e a população passam a ser problemas políticos, problemas da esfera do poder. E esses problemas ou fenômenos também apresentam outras características em si peculiares. Eles são, por exemplo, essencialmente problemas coletivos, de massa, cuja ocorrência se dá sempre em série e nunca de forma isolada ou individualizada O biooder não intervém no indivíduo, no seu corpo, como faz o poder disciplinar; ao contrário, intervém exatamente naqueles fenômenos coletivos que podem atingir a população e afetá-la – disso decorre que prcisa estar constanteente medindo, prevendo, calculando tais fenômenos e, para isso, o biopoder cria alguns mecanismos reguladores que o permitam realizar tais tarefas como, por exemplo, aumentar a natalidade e a longevidade, reduzir a mortalidade e assim por diante. (POGREBINSCHI, 2004, p. 196)

É neste jogo, portanto, que entendemos que se situa o filme de Rogato. Neste sentido - Casamento é Negócio? - revela-se, não apenas como uma comédia para o entretenimento de um público específico; nem tampouco, apenas como um romance-reportagem que emerge em um ambiente que lhe é aparentemente hostil. O filme, então, revela-se, enquanto um **filme-cidade,** inscrevendo-se em um gênero cinematográfico que lhe agrega valores bem mais complexos. Um algo-novo ou um jamais-dito no âmbito de seu campo de existência. Assim, sua caracterização, ou individualização, se dá no âmbito de seus instrumentos materiais (moldura fílmica), no âmbito de seu arcabouço fílmico (título, narrativa, etc.) e no âmbito dos elementos morfológicos que o constituem (sets de filmagens).

É importante lembramos, contudo, que – no fora deste espaço-tempo-sólido – são as noções de um espaço-tempo-barroco, como já visto em diversas partes desta dissertação, que se manifestam. Desta maneira, neste espaço-tempo-outro, a obra se revela, não enquanto um poder disciplinar ou enquanto um biopoder, mas, todavia, enquanto um saber-poder, com toda a carga de positividade que lhe é inerente. Outra questão que surge, portanto, nesta proposição e diz respeito, por conseguinte, à noção do saber enquanto poder.

Neste sentido, vem-se salientar que na medida em que estabelecemos que a obra em estudo trata-se de um filme-cidade e que sua concepção espaço-temporal abrange as noções espaço-temporais barrocas (ainda que bastante modestas e sutis) e que estas se configuram nas camadas subterrâneas da obra, deduz-se que a inserimos, desta forma, em um campo específico do saber, no qual o sujeito pode tomar posições específicas para tratar dos objetos

de que se ocupa. Estamos, portanto, no momento a partir do qual os elementos constituintes de um discurso, ou da prática discursiva, se individualiza, adquire e assume a sua autonomia. Para Foucault, o momento em que o discurso adquire novas feições ou caráter, muda, se transforma, se transfigura ou se modifica, pode ser chamado, de uma maneira geral, de **Limiar de Positividade**. Entende-se, por conseguinte, que o saber é um domínio no qual o indivíduo encontra-se necessariamente situado (entre as palavras e as coisas).

Proposição

O que há de novo, então, neste saber-poder? Gostaríamos de salientar que não é precisamente na sua solidez que devemos buscar esta resposta, mas no seu devir, na força imaterial que o distancia da negatividade dos poderes que lhes circundam, ou seja: no seu devir-cidade. Vemo-nos então às voltas não apenas de uma ideia a partir da qual poderíamos dizer que o filme não representa a cidade de Maceió, no sentido clássico do termo, mas, também da ideia de que tampouco estamos diante de uma cidade já que, no filme, esta não se encontra representada, no sentido clássico do termo. Poderíamos, fazendo uma alusão à obra de Magritte[53] dizer que: "isto não é uma cidade", ou ainda: isto não é um filme que representa uma cidade.

Em resumo poderíamos afirmar simplesmente: "isto não é" (premissa que nos possibilitaria dizer se a asserção é verdadeira, falsa ou contraditória), entretanto não é neste sentido que estamos caminhando nesta pesquisa. Passaremos, portanto, a indagar: de que modo este filme-cidade está sendo? Para que estaria sendo? Desta forma, alargamos o âmbito de nossas incertezas; o que nos obriga a perguntar: o que diz, então, o filme em estudo?

[53] Referimo-nos às pinturas do belga René Magritte (1898-1967) "*La trahisondesimages***"** (1928/1929) e"*Lesdeuxmystères***"** (1966),nas quais se encontra a frase: "*Ceci n'est pas une pipe*".

SEÇÃO 5

5 O FILME- CIDADE E AS AVENTURAS DO ESPÍRITO

O poder não oprime por duas razões: primeiro, porque dá prazer,
pelo menos para algumas pessoas. Em segundo lugar, o poder pode criar.

Michel FOUCAULT
A Verdade e as Formas Jurídicas, [1973], 2001, p. 153.

É fundamentalmente a dimensão física e morfológica da cidade que me preocupa,
porque é essa a dimensão arquitectônica
e a que melhor permite o entendimento cultural da cidade.

Garcia LAMAS
Morfologia Urbana e Desenho da Cidade, [1989], 2007, p. 31

Considerando que entre o romance e a reportagem há uma região mediana em que os códigos culturais e científicos inerentes à obra em estudo, ora ligados ao espaço, ora configurados a cada instante pelo impulso do próprio tempo, libertam-se de seus grilhões linguísticos, de tal sorte que esta região, na medida em que se manifesta, apresenta organizações em torno de si, ou modos de ser, refazendo, como que contra a corrente, seus códigos ordenadores para formar o suporte positivo de um novo saber ou linguagem, tratar-se-á, a seguir, deste solo (positivo) no qual o desenho cinematográfico da cidade de Maceió se manifesta, enquanto saber-poder.

Iremos, então, caracterizar, no âmbito dos assuntos tratados nas seções antecedentes, o campo positivo no qual foram identificados alguns fatos recorrentes, ou regularidades enunciativas (*epistémes*), revelados por entre estas regiões medianas ou nos subterrâneos manifestos. Nos campos em que se esboçaram um tipo de concepção espaço-temporal configurada em meio a uma conjuntura (**ainda que fina, tênue e bastante modesta**) e que se expressa enquanto espaço-tempo barroco, destacamos os seguintes casos: a) o par claro-escuro presente na textura que compõe os fotogramas iniciais do filme; b) o par romance-reportagem, que, por sua vez, nos apresentam dois campos de significações distintas enlaçados sob o gênero cinematográfico comédia; c) as características morfológicas urbanas, que se apresentam delineadas a partir de elementos típicos das cidades barrocas, identificados pelos sets de filmagens, nas cenas do filme. Ressaltamos, no entanto, que estes pares não se apresentam enquanto substâncias antagônicas e opostas, mas que fluem por entre as regiões de permeio.

Sugerimos, portanto, que há um - não-dito (barroco), ou seja, um "espírito barroco" (no sentido de pensamento), na obra em estudo, sobre o qual trataremos agora, a partir dos elementos morfológicos urbanos que o constitui. Não temos o intuito, entretanto, de aludir tais

significados ao espírito de uma época; ou mais especificamente, que este espírito tenha estado presente, de forma generalizada no limiar do ano de 1933; mas sim, que esta noção de espírito barroco encontra-se presente no interior da própria obra. Nesta seção, iremos nos ater, mais especificamente, aos elementos morfológicos da forma urbana que, embora já identificados na seção 3 desta dissertação, serão abordados, agora, a partir de uma ótica bem mais urbanística do que cinematográfica (embora estejamos nos referindo a um campo epistemológico), onde trataremos de nos deter àqueles aspectos que se delineiam nos limiares de positividade aos quais já nos referimos.

Argumentamos, então, que o filme transpõe a sua forma comédia ou a sua forma romance-reportagem, ou ainda a sua forma cinema clássico. Em outro nível de formalização, encontram-se, então, os seguintes elementos morfológicos urbanos: a Praça Marechal Marechal Deodoro da Fonseca e o Teatro Deodoro, no centro da cidade, a Catedral Metroplolitana (na Praça Dom Pedro II), a casa de Morena Mendonça (residência do poeta Jorge de Lima, que na época a cedera para as filmagens); mirantes do alto do Jacutinga e a casa do Farol, localizada na Avenida Fernandes, à época de propriedade de Cônego Lobo. Além destes elementos, encontram-se, também: a exuberante paisagem natural das lagoas Mundaú e Manguaba, de onde se avistam ilhas, sítios (em particular o Sítio Leopolis, no Broma, na ocasião das filmagens, de propriedade de José Leão Rego) e povoados, como o Pontal da Barra, Massagueira e Barra Nova, situados ao sul da região. Ao norte, encontram-se os bairros de Riacho Doce e Garça Torta, com seus morros, sua topografia irregular e vegetações praieiras. De modo mais claro indagamos: demarcamos um a um os elementos morfológicos urbanos delineados pelo filme-cidade em estudo; mas entre eles, quais relações existem?

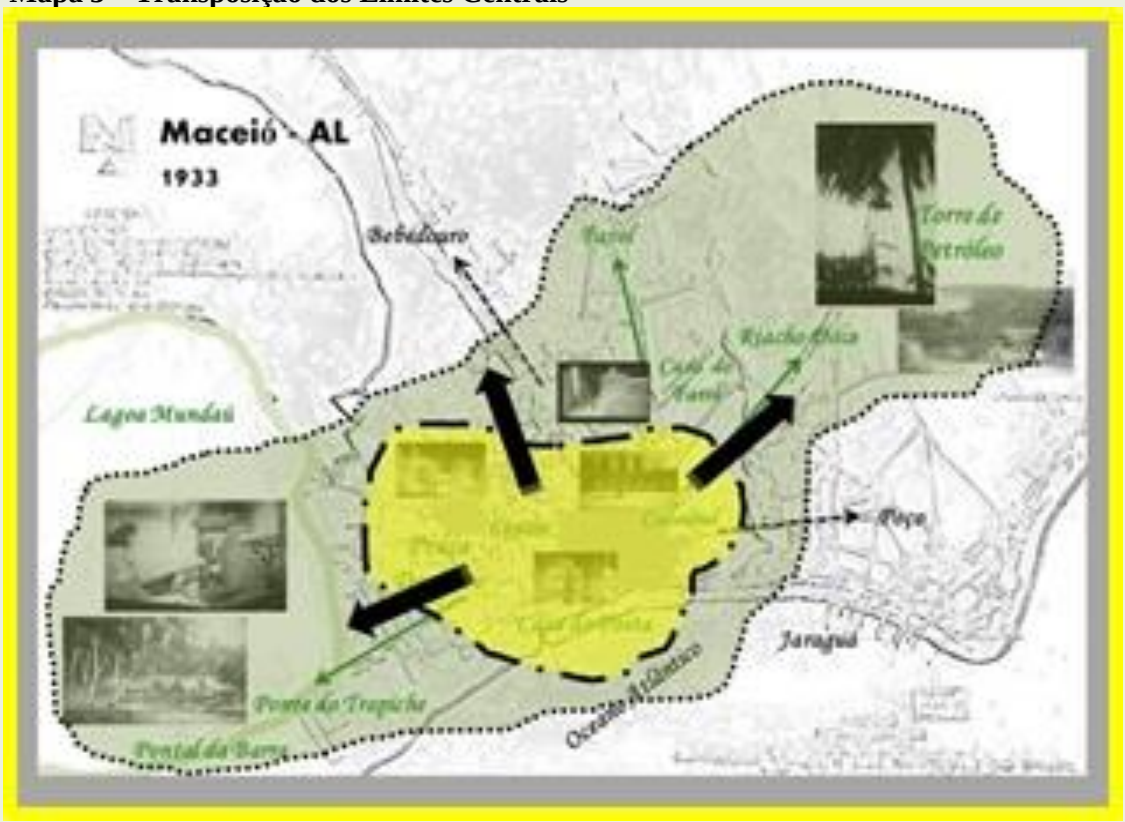
Tomando-se como base a teoria exposta pelo falecido pesquisador, arquiteto e urbanista português José Manuel Ressano Garcia Lamas [19--], constata-se que estes elementos morfológicos urbanos, em seu conjunto, são característicos das cidades barrocas, na forma como iremos descrever. De acordo com Lamas (2007), o período que se designa por Barroco, inicia-se em 1600 e se estende até 1765; todavia, no que tange ao filme em estudo, ainda em 1933, Maceió apresentava-se (no filme) como uma cidade fortemente marcada por elementos que delinearam os espaços do período antes mencionado. Embora se saiba que, por volta dos anos 1930, tanto nas cidades europeias, como Berlim, Paris e Londres, como nas cidades norte-americanas, como Nova York e Chicago, as configurações

espaciais se transformavam de forma bem mais intensa, deixando-se revelar enquanto cidades tipicamente modernas; Maceió, em meio às rupturas ocorridas no início do Século XX, ainda guardava, em seu interior, os atributos das cidades barrocas, ou tardo-barrocas, se assim nos convier. De acordo com Lamas:

> No século XIX, a cidade deixa de ser uma entidade física delimitada para alastrar pelo território, dando início ao aparecimento de ocupações dispersas e à indefinição dos perímetros urbanos.
> É esta grande ruptura na morfologia tradicional, que será seguida mais tarde pela ruptura produzia pela cidade moderna.
> Em contrapartida, no século XIX serão produzidas as complexas estruturas e morfologias urbanas que marcam o apogeu da cidade tradicional e tardo-barroca. (LAMAS, 2007, p. 203)

Inicialmente queremos ressaltar, que à maneira de uma cidade medieval, que derruba suas marulhas para introduzir-se em parâmetros morfológicos urbanos exigidos por um novo tempo, a cidade de Maceió, no filme, elimina suas fronteiras centrais e expande-se para bairros e lugares mais distantes, como Garça Torta, Riacho Doce, Pontal da Barra e Barra Nova, com impulsos notórios, como ilustra o mapa a seguir.

Mapa 3 – Transposição dos Limites Centrais



Fonte: Mapa adaptado pela Autora, 2012.

Segundo Lamas (2007), as cidades tardo-barrocas que se encontram no século XIX, são marcadas por um período de embates na industrialização, como modificações sociais importantes, grande crescimento demográfico e demandas por adaptações às necessidades de infraestruturas, novos equipamentos e novas exigências espaciais.

> O traço distintivo da época barroca está na sua maneira de pensar e sentir, sua característica mais notável é o desenvolvimento de um tipo específico de universalidade. Em nosso campo, isso se manifesta como **uma nova faculdade de modelar o espaço e produzir um todo surpreendente e unificado, a partir dos elementos mais diversos**. Porém vale notar que, em todos os campos, **os sistemas e modos de sentir barrocos sobrevivem até que a desintegração produzida pela era industrial se instaure**, acarretando a suspensão temporária do ponto de vista universal. (GIEDION, 2004, p.134, negrito nosso)

Embora com variações estéticas diversas, os elementos fílmicos aos quais nos referimos encontram-se, no que se refere à morfologia da cidade, inter-relacionados entre si e se revelam segundo uma lógica que subjaz enquanto configurados e concebidos como um todo unificado, à maneira de um modo de pensar e sentir barroco. Esta cadeia de inter-relações faz-nos convergir para uma linha primordial: a da imagem da cidade a partir de sua vocação turística.

Como veremos a seguir, as edificações e os lugares que se apresentam no filme foram, em seu tempo, objetos de um número significativo de cartões postais da cidade. Neste caso, poderíamos, então, questionar, se não estaríamos perante uma cidade-espetáculo, a ser exibida para os turistas ou, talvez, para consumidores em potencial. Por outro Lado, temos, no caso das ameaças oriundas das ações dos grandes trustes, a anticidade turística ou, dito de outro modo, o anti-espetáculo da cidade. Tais razões levam-nos a ver o filme, portanto, não como uma propaganda dissimulada de Maceió, mas como um modo específico de modelagem espaço-temporal.

De acordo com Lamas (2007), a morfologia urbana que configura tais espaços barrocos, ou tardo-barrocos, distingue-se das demais, pelas partes que o organizam ou o constituem, quais sejam: a rua, o quarteirão, a fachada, a praça, as fortificações (ou muralhas), os espaços verdes, os edifícios singulares e o monumento. Dentre estes, exceto as fortificações sobre as quais fizemos uma alusão, ainda que simbólica, em parágrafo anterior, todos os demais são identificados entre os sets de filmagens do filme – Casamento é Negócio?

Convém esclarecer que o autor supracitado trata dos espaços barrocos em simultaneidade com os espaços renascentistas, abrangendo, em sua pesquisa, um período que

vai de 1420 até 1900. Embora o autor trate-os de formas diferenciadas, no que se refere às suas qualidades estéticas e predominâncias urbanas, não os apresenta, no entanto, enquanto elementos morfológicos urbanos distintos. Sobre a continuidade do renascimento ao longo dos séculos XV a XIX, escreve Lamas:

> será errado assimilar um tão longo período a uma unidade estética e cultural contínua, e só por comodidade de apresentação de ideias será lícito agrupar períodos tão distintos como o primeiro Renascimento e a segunda metade do século XIX.
> Entre a arquitectura e o urbanismo do primeiro renascimento e o Barroco e o Clássico dos séculos XVIII e XIX, existem diferenças profundas, embora existam também uma interligação e um fio condutor. (LAMAS, 2007, p. 170)

Mais adiante ele escreve:

> Sem retirar importância a esta questão, prefiro deter-me na observação dos elementos morfológicos que integraram a composição da cidade a partir do Renascimento. Tais elementos serão constantes até ao século XIX, embora variem na sua expressão estética e disposição no terreno, produzindo diferentes espaços. (LAMAS, 2007, p. 170)

Ressaltamos, então, que estamos tratando do espaço sob uma concepção barroca, em face dos recorrentes casos identificados no filme e expostos nas seções anteriores, mas não apenas por estes fatos. Ademais, embora existam traços renascentistas nas obras a serem abordadas, não são a estes elementos, em suas formas isoladas, a que nos referimos e sim ao grande e volumoso traçado barroco - que une lugares determinados da cidade, relacionando-os entre si e estabelecendo linhas de ligações entre eles, o que os difere, desta forma, das concepções renascentistas antes mencionadas. Nosso intuito é, portanto, esboçar o tipo de concepção espaço-temporal identificada na obra em estudo, configurada enquanto um todo que se organiza e que é coerente, inclusive, com outros elementos fílmicos, como a narrativa, o gênero cinematográfico, os créditos e demais textos exibidos nos fotogramas e que constituem, entre si, um espaço relacional, típico das cidades que se desenvolveram no mundo, entre os anos 1600 e 1765. Estamos no âmbito, portanto, de um espaço-tempo relacional.

5.1 **Os Elementos morfológicos urbanos**

Trataremos a seguir da caracterização do espaço-tempo fílmico, a partir de seus elementos morfológicos urbanos detectados nos sets de filmagens das cenas. Como um fio tecido por entre estes elementos, há referências a fotos e cartões postais, ou como se dizia em seu tempo, a bilhetes-postais, com datas o mais aproximadas possíveis da data do filme em

estudo. No que se refere aos cartões postais, esclarecemos, no entanto, que aqui eles não parecem como uma prova irrefutável dos fatos abordados, mas, sim, como um guia que nos orienta no sentido de interligar este espaço-tempo relacional ao qual estamos nos referindo. Dito de outro modo, embora reconhecendo a sua importância e valor, não é bem o produto cartão-postal que desejamos expor, mas sim as imagens dos lugares pitorescos da cidade.

Lembramos, neste momento, que em meio a este tecido barroco por entre o qual permeia a obra (ou dito de outro modo: a este espaço-tempo liso, uma vez que se constitui de substâncias opostas, mas não antagônicas entre si), um outro tipo de configuração espaço-temporal se estabelece, como uma fenda, ou um vazio de modernidade (descrito na seção 4). Quanto a isto, ressalta-se, entretanto que ambos configuram realidades distintas presentes na obra, ou seja: ambos são reais, todavia se manifestam a partir de entradas diferenciadas, à maneira como nos dá um exemplo o filósofo e professor de arquitetura Andrew Ballantyne [19-- -]:

> *A woman who runs an international company and has hundreds of employees to do her bidding at the office, is redescribed for the family occasion as somebody's daughter, or somebody's aunt, and that is her identity for the duration. Both identities are real. They are both roles that she knows how to play. We have different ways to saying who someone is, and the way what we use, will depend on the company we're in, or on the occasion.* (BALLANTYNE, 2007, p. 04)

Consideramos, portanto, que há inúmeras maneiras para abordarmos o espaço-tempo urbano (no filme), todavia, por razões já expostas, iremos nos fazer acompanhar pelas imagens pitorescas da época, encontradas por entre os bilhetes postais e fotos da cidade.

5.1.1 A rua

Embora não seja possível precisar o local no qual o filme se inicia, pode-se afirmar que logo nos seus primeiros segundos, é sobre uma calçada de alguma rua do centro da cidade que a personagem Morena Mendonça se encontra à espera de um bonde. Entre as fotos e postais da época, pode-se verificar as semelhanças entre as características das edificações existentes ao longo das ruas com as do filme, ainda que as datas entre estes documentos não sejam precisas ou reguladas entre si. São edificações comerciais sobre as quais (nos pavimentos superiores), por vezes, residiam os seus proprietários. Além dos estabelecimentos comerciais, ali também se encontravam locais de serviços, como barbearias, lanchonetes e cafés. Enquanto uma porção do espaço-tempo urbano, a rua, neste caso, se caracteriza pela diversidade dos elementos que a constitui. [Figura 36]

Figura 36 – Mosaico de Ruas Centrais (Postais e Fotogramas do Filme)

Fonte: Carões Postais do MISA (s.d.) e fotogramas extraídos do filme pela Autora, 2012

Na figura abaixo, a rua deixa de ser apenas um elemento funcional para passagens de pessoas e automóveis para se transformar em um percurso visual, organizador de efeitos cênicos e estéticos. Nas cenas de Rogato, são as perspectivas oblíquas, uma das características dos estilos barrocos, que predominam. As fugas, de uma maneira geral, dirigem-se às margens esquerdas e as sombras daqueles que por ali passam, projetam-se no solo em movimentos irregulares. [Figura 37]

Figura 37 – Rua do Comércio

Fonte: Fotograma extraído do filme pela Autora, 2012.

No filme, por entre as ruas do centro da cidade, são os estabelecimentos comerciais que se sobressaem e que estabelecem suas relações com o solo urbano. É neste chão que se pisa, marcado por dias ensolarados, sombras e calçadas adornadas que os corpos se sobressaem. São ruas de texturas diversificadas, com janelas residenciais e portas de lojas com altos vãos enfileirados e circulação de veículos. São ruas de encontros casuais, do cidadão desconhecido, dos homens de negócios, dos jornaleiros e dos transeuntes apressados. Nelas, há a presença de diversos corpos: femininos, das crianças, dos jovens e consumidores dos produtos que ali se encontram. Há, portanto, nas ruas de Rogato, uma mistura de usos e paixões, de sombras e iluminações.

5.1.2 O quarteirão

O quarteirão é definido por Lamas (2007) como um contínuo de edifícios agrupados entre si em anel, ou sistema fechado e separado dos demais; é o espaço delimitado pelo cruzamento de três ou mais vias e subdivisível em parcelas de cadastro (lotes) para construção de edifícios. (LAMAS, 2007, p. 88). Como elemento morfológico, o quarteirão pode constituir as partes mínimas (lotes) da estrutura urbana e apresenta-se, não como uma unidade

autônoma, mas como resultante das regras geométricas de divisão fundiária do solo, dos traçados das ruas e da delimitação dos espaços públicos (LAMAS, (2007). De acordo com Lamas: “o quarteirão durou até ao pós-guerra, altura em que cedeu o lugar a outras formas urbanas, para voltar à cena da composição urbanística nos últimos dez anos.” (LAMAS, 2007, p. 94).

No caso do filme em estudo, esta forma que se fecha em anel, não se torna possível visualizá-la. No nosso caso, o quarteirão torna-se apenas sugerido, no que concerne ao “contínuo de edifícios agrupados entre si” como na figura a seguir. [Figura 38]. Do filme, destacamos uma imagem da cena em que Moacyr encontra-se com Morena na Catedral e em seguida põem-se a caminho da residência da jovem.

Figura 38 – Rua do Imperador - Postal e Fotogramas do Filme

Fontes: MISA (s.d.), Fotogramas extraídos do filme pela autora, 2012

É neste percurso, que podemos intuir os quatro quarteirões percorridos pelos caminhantes e que se interpõem entre a Catedral e a residência localizada ao lado da Praça Sinimbu. Alinhados pelas fachadas à rua que o delimita, as edificações compõem uma paisagem rebuscada pelas ondulações dos ornamentos arquitetônicos presentes. São os postes elétricos e a presença de automóveis, entretanto, que dão à cena algumas feições modernas.

Mais uma vez pode-se perceber a perspectiva oblíqua nos fotogramas da figura anterior [Figura 38], onde as fugas convergem para um ponto distante no infinito do quadro. Indicam o caminho percorrido e expressam a tranquilidade do casal ao longo do percurso.

5.1.3 A fachada

A fachada consiste no “invólucro visível da massa construída, e é também o cenário que define o espaço urbano.” (LAMAS, 2007, p. 96). No filme, observa-se, no caso a seguir [Figura 39], a obediência às leis da simetria nos ornamentos retorcidos que ladeiam os portões de entrada. Em face de suas disposições nos lotes, a edificação possui entrada principal, enfatizando alguns elementos mais significativos como as janelas e o muro que a cerca. No filme, apresenta-se como um lugar de chegada e de partida, de encontros e de desencontros.

Figura 39 – Fachada da Casa de Jorge de Lima (Detalhes)

Fonte: *Screens* da Autora, 2012.

Foi só a partir do Renascimento que a fachada adquiriu autonomia como elemento do espaço urbano, não apenas no que se refere aos cuidados dedicados aos seus desenhos, mas, também, como símbolo de prestígio, nobreza e poder. (LAMAS, 2007). Nas palavras de Lamas: “ a fachada ostentará uma ordem intelectual abstrata e métrica no primeiro renascimento, sensorial e exuberante no Barroco e e no Rococó [...].” (LAMAS, 2007, p. 176). Nas cenas de Rogato, esta exuberância , embora discreta, também pode ser atribuída ao vigor das fachadas populares e viçosas das residências que são avistadas das lagoas.

5.1.4 A praça

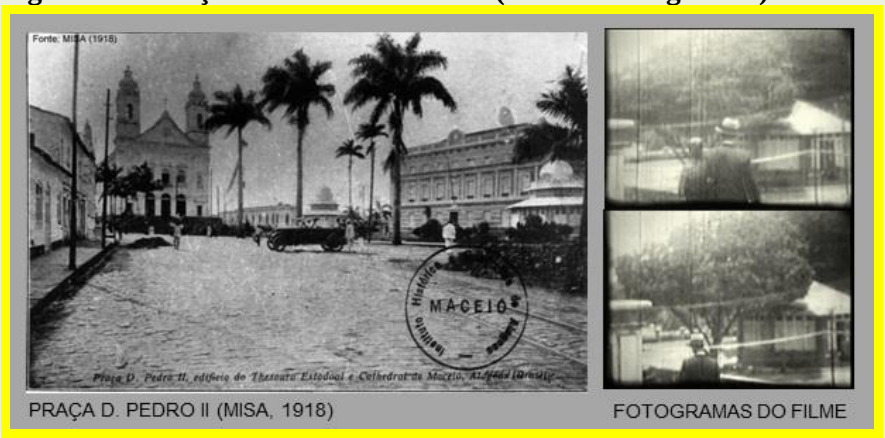
A praça é um “elemento morfológico das cidades ocidentais e distingue-se de outros espaços, que são resultado acidental de alargamento ou confluência de traçados – pela organização espacial e intensionalidade de desenho.” (LAMAS, 2007, p. 100). Segundo Lamas: “alguns autores distinguem a praça propriamente dita dos” recintos espaciais”, sendo a primeira uma verdadeira criação mediterrânea, italiana e francesa [...].” (LAMAS, 2007, p. 174). A praça é o lugar tradicional do encontro, das práticas sociais, das manifestações da vida urbana e dos acontecimentos diversos. Sua presença no desenho urbano das cidades

aparece apenas após o Renascimento, passando a ser elemento obrigatório destes espaços nos séculos XVIII e XIX. Nos espaços da cidade:

> A praça é entendida como um recinto ou lugar especial, e não apenas um vazio na estrutura urbana. É o lugar público, onde se concentram os principais edifícios e monumentos – quandro importante da arte urbana. A praça adquire valor funcional e político-social, e também o máximo valor simbólico e artístico. É a praça o elemento básico da energia e criatividade do desenho urbano e da arquitectura. A praça é também cenário, espaço embelezado, manifestação de vontade política e de prestígio. (LAMAS, 2007, p. 176)

No filme, são as praças Praça D. Pedro II[54] e a Praça Deodoro da Fonseca[55] que se fazem presentes. Da primeira, pode-se ver um raro registro do antigo coreto que se situava em um dos seus cantos. Estas imagens são percebidas na saída de Morena e Moacyr da Catedral. Ao descerem as escadas da igreja, o coreto aparece ao lado de uma árvore frondosa. A segunda praça a que nos referimos, Praça Deodoro da Fonseca, desenpenha um papel maior dentro das filmagens. É nela que um truste faz um acordo de sabotagem com um transeunte. No filme, a praça adquire, a um só tempo, um valor político-social e também artístico. [Figuras 40 e 41].

Figura 40 – Praça D. Pedro II e Coreto (Postal e Fotogramas)



Fonte: MISA, (1920-1924 – [s.d.]), Fotogramas extraídos do filme pela Autora, 2012.

[54] A Praça D. Pedro II está situada onde outrora se encontrava o engenho Maçai-o-k, de onde se originou o povoado que iria dar origem à cidade, passando posteriormente à categoria de vila e depois a de capital do Estado, em 1830. Nesta praça se localizam: a Catedral Metropolitana Nossa Senhora dos Prazeres (1840), o prédio da Assembleia Legislativa (1850), o antigo Sobrado do Barão de Jaraguá, (1840), posteriormente sede da Biblioteca Pública Estadual, fundada em 1865 e sede do Arquivo Público Estadual. Estas construções datam do século XIX e constituem um significativo conjunto arquitetônico de grande valor para a história da cidade. No centro da praça encontra-se o monumento a D. Pedro II, erguido em 1861, na ocasião do segundo aniversário da visita do imperador a Alagoas. (LAGES at al., 1979)

[55] A Praça Deodoro foi construída pelo pintor alagoano Rosalvo Ribeiro, durante a administração do prefeito Demócrito Gracindo (1909-1911). No centro, encontra-se a estátua do Marechal Deodoro da Fonseca. Em suas imediações destacam-se o Teatro Deodoro (1905) e a Academia Alagoana de Letras (1919). Demais edificações são pequenas residências populares que ao longo do tempo foram transformadas em estabelecimentos comerciais. (LAGES at al., 1979)

Figura 41 – Praça Deodoro da Fonseca (Postal e Fotogramas)

Fontes: IHGA, [s.d.], Fotogramas extraídos do filme pela Autora, 2012.

5.1.5 O edifício singular e o monumento

São os edifícios singulares, como igrejas, teatros, sobrados e palácios, dentre outros de grande valor político, religioso ou social que conferem ao espaço urbano características expressivas de grande individualidade. São estas edificações que, por vezes, adquirem valores monumentais, tornando-se uma peça importante do sistema urbano, transcendendo muitas vezes à sua função meramente utilitária. De acordo com Lamas: " o monumento é um facto urbano singular, elemento morfológico individualizado pela sua presença, configuração e posicionamento na cidade e pelo seu significado." (LAMAS, 2007, p. 104) Ainda segundo este autor:

> A partir do Renascimento e do Barroco, a forma da cidade europeia será desenvolvida e aperfeiçoada até hoje. A cidade não será apenas o lugar de vida e abrigo dos habitantes, mas também o campo de actuação político-social, o lugar de significações e ostentação do poder.
> Nesses objectivos, o monumento desempenhará um papel de maior importância como elemento autônomo e com importância própria na forma urbana. (LAMAS, 2007, p. 184).

No filme, são a Casa de Jorge de Lima,[56] a Catedral Metropolitana Nossa Senhora dos Prazeres[57] e o Teatro Deodoro que se inscrevem em efeitos cênicos bastante significativos.

[56] A casa onde residiu, em Maceió, o médico, fotógrafo, pintor e poeta Jorge Mateus de Lima (1893-1953), nascido em União dos Palmares – AL situa-se na Praça Sinimbu, no centro da cidade. É uma construção em estilo neocolonial, cuja difusão começa a se impor, no Brasil, a partir de 1920. Denominado pelo arquiteto Victor Dubugras (1868-1933) de estilo "tradicional brasileiro", este estilo fora inicialmente identificado como eclético ou falso colonial. Segundo o historiador Yves Bruand (s.d.) as edificações arquitetônicas neocoloniais "eram consideradas "modernas", porém concebidas de modo a evocar a arquitetura do passado". (BRUAND, 1981, p.53)

[57] A Catedral Metropolitana de Maceió está localizada no sopé do Morro do Jacutinga, um pouco mais à frente do local onde existira a antiga capela de São Gonçalo, pertencente ao engenho que ali se fundou no início da formação da cidade (Séc. XVIII), atual Praça D. Pedro II. Em 1819 foi criada a Freguesia de N. S. dos

Nas imagens de Rogato, ao longe, avistando-se à frente a Ponte dos Fonsecas na praça Sinimbu, a casa do poeta Jorge de Lima, adquire um caráter monumental. [Figura 42]. Na Praça Deodoro da Fonsêca, o Teatro Deodoro[58] compõe a cena em que o truste americano suborna o pobretão. [Figura 43]. Em outra cena, é a Catedral que encerra em seus espaços o encontro entre os personagens Morena e Moacyr, conferindo ao filme, as imagens de um evento costumeiro em um dia de domingo. [Figura 44]. São estas construções, portanto, que se distinguem das demais, enquanto edificações individualizadas e autônomas, agregando força de expressão no cenario urbano do filme.

Figura 42 – Casa de Jorge de Lima (Postal e Fotograma)

Fonte: MISA, [s.d.], Fotograma extraído do filme pela Autora, 2012.

Figura 43 – Teatro Deodoro (Postal e Fotograma)

Fontes: MISA, [s.d.], Fotograma extraído do filme pela Autora, 2012

Prazeres. Em 1838 iniciavam-se algumas ações para a construção de um novo templo, cujo projeto é atribuído ao arquiteto Grandjean de Montigny, professor da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. A construção inicia-se no ano de 1940 e desde então a obra passa a ser edificada com diversas interrupções ao longo dos anos que se seguem, tendo seu projeto original sofrido algumas alterações em 1850. A pintura do forro é atribuída ao artista português José Antonio Maximiniano. A construção da matriz foi concluída em 1859 e foi transformada em catedral pelo decreto "Postremis bisce temporibus", de Leão XIII, em 02 de julho de 1900. (LAGES, at al., 1979)

[58] O Teatro Deodoro é uma edificação neobarroca, cuja fachada é constituída por frontões triangulares, sobre os quais se encontram, em uma alegoria às artes, diversa estátuas de musas. Sua construção teve início no dia 11 de julho de 1905, cujo projeto é de autoria do então engenheiro do Estado, o arquiteto italiano Luís Lucariny , que residia na cidade de Maceió, tendo sido também o autor de diversos outros projetos no Estado de Alagoas, como o Palácio Floriano Peixoto, em Maceió e o Teatro Sete de Setembro, em Penedo. (LAGES, at al., 1979)

Figura 44 – Catedral Metropolitana de Maceió (Postal e Fotogramas)

Fontes: MISA, [s.d.], Fotogramas extraídos do filme pela Autora, 2012.

5.1.6 Os espaços verdes

De acordo com Lamas, as árvores, os jardins e a vegetação e demais estruturas verdes, também constituem elementos identificáveis na estrutura urbana. Em suas palavras: "caracterizam a imagem da cidade; têm individualidade própria; desempenham funçções precisas; são elementos de composição e do desenho urbano; servem para organizar, definir e conter espaços." (LAMAS, 2007, p. 106). Como um contraponto, são estes elementos vegetais que estabelecem, com as estruturas endurecidas (minerais), um diálogo natural, por entre as ped ras dos rudimentos construtivos e as fohagens verdes que lhes cercam. Sua importância extende-se, também, ao controle do clima e qualificação da cidade. (LAMAS, 2007).

São os jardins que constituem uma das características mais marcantes dos espaços barrocos. Neste sentido, o historiador Lewis Mumford (1895-1990) faz a seguinte observação:

> Como em tanto outros setores da vida, a corte barroca antecipava, nesse passo, o ritual e a reação psíquica da metrópole do século XX. Opressão semelhante; tédio semelhante; igual tentativa de buscar refúgio nas "distrações" da opressão tirânica, que se transformara em rotina, e de rotina, que se tornara uma opressão insuportável. (MUMFORD, 1998, p. 409)

> De maneira proeminente, foi pelo aspecto do prazer e da recreação, da exibição e do desempenho teatral, que a influência do palácio se mostrou mais poderosa. O jardim de prazer, como os Ranelagh Gardens, de Londres, no século XVII, e os jardins de Vauxhall e Cremorne, no século XVIII e princípio do XIX, constituíram tentativas para proporcionar os prazeres mais lascivos da corte à comunidade, a um preço razoável por cabeça. (MUMFORD, 1998, p. 411)

São este jardins, lugares abundantemente arborizados, destinados ao lazer, ao refúgio e à fuga das cidades entediadas que anunciam, ao lado de outras formas de entretenimento, a emergência de novos espaços urbanos. Do filme, destacamos, inicialmente, a exuberante paisagem na região das lagoas Mundau e Manguaba, lugar de encontros furtivos e dos abrigos populares.

Figurando, também, nos cartões postais da época pode-se encontrar a região das lagoas como um convite de atrativos diversificados. Na imagem a seguir [Figura.45], vê-se em um postal, o acesso à Ponte do Trapiche, de onde partem Louis e Morena para um passeio a canoa (imagens ao lado). Também serão os mirantes que darão a estas paisagens um lugar de destaque. Em vistas panorâmicas, pela sua variedade de planos, Maceió descotina os seus encantos naturais. [Figura 46].

Figura 45 – Trapiche da Barra e Lagoa Mundaú (Postal e Fotogramas)

Fonte: MISA, [s.d.], Fotogramas extraídos do filme pela Autora, 2012.

Figura 46 – Mirante do Jacutinga (Postal e Fotogramas)

Fontes: MISA, [s.d.], Fotogramas extraídos do filme pela Autora, 2012.

No centro da cidade, são as praças com seus canteiros ajardinados que se apresentam como espaços verdejantes. Na Praça Deodoro da Fonseca, é sob as sombras das árvores frondosas que Agnelo Fragoso (no filme, um pobretão) caminha vagarosamente e senta-se em um dos bancos do lugar. [Figura 47]. Na cena, as imagens de aves (galinhas ou galos) dão ao ambiente um caráter de um espaço interiorano, de um cidade pequena e provinciana.

Figura 47 – Arborização da Praça Deodoro (Postal e Fotogramas)

Fontes: MISA, (1928), Fotogramas extraídos do filme pela Autora, 2012.

Além dos canterios das praça, uma vegetação rasteira, folhagens e arbustos também podem ser percebidos nos jardins da residência de Morena Mendonça (Casa de Jorge de Lima), local de encontros e conversas entre os casais. O ambiente que verdeja em volta do casal, sugere, também, a existência de flores, conferindo à cena um colorido todo especial. [Figura 48].

Figura 48 – Jardins da Casa de Jorge de Lima

Fonte: Fotogramas extraídos do filme pela Autora, 2012.

5.2 Considerações intermédias 5

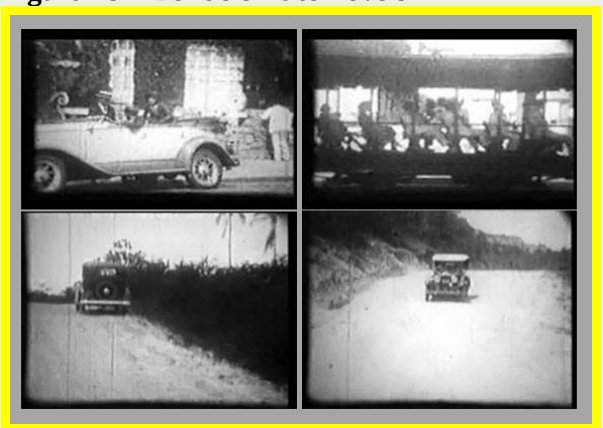
Fazendo inicialmente uma referência à seção anterior, enquanto as ações humanas (dos actantes) instauram os acontecimentos cenográficos, representando-os em meio a um

imaginário moderno (novo), e enquanto o campo de exterioridade do enredo inscreve o filme no âmbito do gênero cinematográfico filme-cidade; nesta seção, ao nos referirmos à dimensão arquitetônica, expressa enquanto elementos morfológicos urbanos, salienta-se que esta não se manifesta como um recurso de representação espaço-temporal simultâneo, excluindo-se, portanto, do tempo cronológico da narrativa fílmica e revestindo-se de uma atemporalidade que confere à obra alianças com outras temporalidades espiritualizadas, imbuídas não apenas de um tempo presente, mas, também, de tempos passados e futuros.

Em face da configuração morfológica anteriormente exposta, pode-se inferir que não é uma concepção de cidade moderna que se encontra, de forma recorrente, no filme, ainda que esta se insinue por entre suas cenas. Neste sentido, é o justo dinamismo expresso na obra que, à maneira de um espaço barroco, em seu devir, nos leva a intuir os espaços do futuro. Este dinamismo está presente, não apenas na velocidade com que a história se desenvolve, como vimos em seção anterior, mas também está presente no modo como os elementos urbanos se articulam (enquanto espaço barroco), remetendodo-nos ao rumo das transformações nas quais a cidade se encontra envolvida, ou seja, desatando vínculos tradicionais e modificando-se em meio adverso .

São, também, as alterações nos meios de transportes (com o advento das indústrias automobilísticas), a possibilidade de acessar locais mais íngrimes com maior facilidade, a invisibilidade das ameças mais incisivas, as incertezas e as indeterminações, que criam, no caso, em meio à narrativa, o impulso do novo e das rupturas mais bruscas. Neste sentido, tem-se assim, igualmente, a noção de movimento espaço-temporal, tão caracerístico dos estilos barrocos. [Figuras 49 e 50].

Figura 49 – Bonde e Automóveis



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pela Autora, 2012.

Figura 50 – Ponte de Garça Torta e Sítio em Riacho Doce

Fonte: Fotogramas extraídos do filme pela Autora, 2012.

Acrescentamos, ademais, que – Casamento é Negócio? - enquanto filme-cidade, se manifesta, então, como um saber imbuído de positividades e enquanto uma manifestação cultural efetiva. Neste âmbito, ressalta-se a sua íntima relação com a história e a arte, principalmente com a poesia e a arte fotográfica (cartões-postais). Com intuito de avivar e situar no tempo estes fatos, é com simplicidade que mencionamos um de seus contemporâneos, o consagrado arquiteto e urbanista Bruno Julius Florian Taut (1880-1938). Dentre as categorias de filmes artísticos por ele apresentadas, estão aqueles que enfatizam, de forma poética, as belezas naturais. Neste sentido inscreve-se, também, o filme de Rogato; por sua ênfase aos espaços verdes. Uma outra categoria de filme artístico citada por Bruno Taut, são os que proporcionam efeitos extraordinários de imagens, como a exemplo o efeito de caleidoscópio, onde se tem diversos pontos de vistas de um mesmo objeto. Neste modo, as imagens da cidade de Rogato também poderiam se inserir. (TAUT, 1999).

Ainda no âmbito urbanístico, a demanda latente por novas tipologias urbanas, novos espaços de lazer e refúgios, aparecem como um imperativo de uma nova ordem que se instaura em um todo concebido como um ambiente unificado e dinâmico. Neste contexto, as mudanças de escalas no desenho urbano são produzidas por complexas estruturas que retiram da cidade seus lugares mais enraizados, rompendo suas membranas e expandindo-se por entre os lugares mais distantes. Expressas em meio a uma concepção espaço-temporal barroca, são estas as rupturas mais significativas que identificamos na obra de SALVATORE GUGLIELMO ROGATO.

6 CONSIDERAÇÕES GERAIS

Não esperes que o rigor de teu caminho
Que teimosamente se bifurca em outro,
Que teimosamente se bifurca em outro,
Tenha fim.

Jorge Luís BORGES
O Labirinto (Elogio da Sombra, 1969)

Certamente é o mestre quem executa a cabeça dos personagens, não desperdiçando o seu talento a pintar um fundo de tela. – É engano, senhor, ocorre, em certos casos, que um de meus alunos pinta a cabeça, mas sou eu quem sempre executa o fundo do quadro.

Harmenszoon van Rijn REMBRANT (1606-1669)
(Apud. COUTINHO, Evaldo - O Espaço da Arquitetura, 1977, p.5)

Ao iniciarmos esta dissertação tínhamos como finalidade reconhecer no filme - Casamento é Negócio? (1933) – do diretor Guilherme Rogato, o tipo de concepção espaço-temporal urbana que nele se configura, relacionando-o, sobretudo, aos elementos morfológicos identificados nos sets de filmagens, como praças, ruas e quarteirões, dentre outros, levando-se em conta que tal análise também poderia partir de diversas outras entradas como a narrativa ou o gênero cinematográfico. Para tal, dispúnhamos, então, de um objeto fílmico (recursos de filmagens, elementos de composições visuais, entre outros) e de alguns instrumentos teóricos e metodológicos advindos da teoria arqueogenealógica do filósofo francês Michel Foucault. Com efeito, foram estas as condições iniciais que delinearam o nosso percurso e que nos forneceram as pistas sobre as quais desdobramos nossos caminhos, bastante incertos e imprecisos, todavia com motivações consistentes, no sentido de que percebíamos a obra não como um agrupamento arbitrário de elementos, mas como fruto de uma vontade coerente.

Em linhas gerais, a noção de concepção espaço-temporal urbana não está, nesta pesquisa, necessariamente, e nem unicamente, atrelada aos elementos morfológicos urbanos do filme (aqui tratados enquanto objetos que se inscrevem no âmbito dos saberes voltados para o desenho da cidade), mas abrange, quando necessário, outras dimensões como a pintura, por exemplo. Neste âmbito, o que se tinha no início era - uma hipótese - levando-se em conta

que não poderíamos, em princípio, presumir se o filme abrigava, ou não, quaisquer conjunturas que pudessem expressar de forma explícita ou implícita, os elementos formais ou estruturais no que diz respeito à dimensão urbanística, uma vez que estávamos analisando uma obra criada sob uma experiência urbana, todavia, aparentemente distante das teorias urbanísticas de então; ou, ao menos sem algo claro que nos remetesse a uma noção ordenada de espaço-tempo urbano na forma como este é apreendido pelos arquitetos e urbanistas.

Estaria, então, a dimensão arquitetônica do espaço-tempo urbano fílmico figurando apenas como um pano de fundo para as cenas cinematográficas sem algo que, neste sentido, pudesse lhes conferir alguma substância? Ou será que haveria, nesta dimensão, algo que nos levasse a conceitua-la? Em que medida, então, cinema, arquitetura e desenho urbano poderiam estar entrelaçados? Deveria a dimensão arquitetônica ou os elementos morfológicos urbanos, serem abordados de modos isolados, ou seja: a dimensão arquitetônica em si e, por outro lado: a dimensão cinematográfica em si, para depois entrelaça-los? Foram, então, estas indagações que estiveram presentes ao longo de quase toda a pesquisa para as quais nos voltamos com especial atenção.

Foi este distanciamento inicial, ou ainda, este estranhamento em face de uma experiência oriunda de um campo do saber diverso daquele a que um arquiteto e urbanista está habitualmente imerso, que nos levou a buscar, nos discursos do próprio filme, enunciados que permitissem aproximações entre os saberes ora mencionados, que por sua vez nos possibilitassem a apreensão do nosso objetivo. Antes de quaisquer afirmações, partimos da suposição de cinema, arquitetura e desenho urbano, poderiam conter campos discursivos que lhes fossem comuns e que estes campos haveriam de estar imbuídos na própria obra.

Neste sentido, nosso primeiro passo, delineado a partir dos recursos de filmagem, consistiu em analisar as formações discursivas no âmbito dos elementos que constituem a materialidade instrumental da obra, ou seja: a filmadora, a fita, os fotogramas e as faces fronteiriças (moldura e tela fílmica). Nesta arena foram os dispositivos e os claro-escuros das texturas da abertura do filme que nos ofereceram pistas acerca de um espaço-tempo barroco, configurado no ambiente cinematográfico, onde os elementos morfológicos se apresentam de forma espiritualizada e dinâmica. Estaríamos, no entanto, diante de uma concepção espaço-temporal que se inscreveria apenas neste campo específico da linguagem cinematográfica? Ou seria esta concepção espaço-temporal bem mais abrangente?

Na sequência foram os elementos morfológicos urbanos (a rua, o quarteirão, a fachada, a praça, os espaços verdes, o edifício singular e o monumento) que, por meio dos sets de filmagens que, desta vez, se destacaram enquanto elementos constituintes dos espaços-tempo das cidades barrocas - mas... considerando que no barroco os espaços urbanos são relacionais, de que forma estes elementos poderiam estar relacionados? No remetemos, então, a traçar o campo de exterioridade da obra a partir de seu gênero cinematográfico, aquele que para nós revelou-se o mais significativo, ou seja: o gênero romance-reportagem. Estariam, neste campo, as respostas mais claras para as nossas perguntas?

Seriam as relações de poder, no entanto, que iriam delinear, de forma mais nítida, a configuração dos sets de filmagens no interior da obra. Embora imerso em um patamar que se origina nas rupturas espaço-temporais do século XX que se inicia, com todas as suas forças revolucionárias e transformadoras, o filme se revela, então, não enquanto um poder de luta, mas enquanto um saber-poder, carregado de positividades, estando configurado enquanto um filme-cidade e marcando, desta maneira, as rupturas morfológicas urbanas que iriam caracterizar, no limiar do ano de 1933, em meio ao desmoronamento dos limites centrais da cidade, o prenúncio de novos espaços urbanos a serem erguidos em um espaço-tempo subsequente.

São, contudo, os panos de fundo das cenas articulados às imagens pitorescas da época que inter-relacionam os elementos morfológicos urbanos do filme (já identificados nos sets de filmagens). É, portanto, neste ambiente relacional (nas articulações entre os sets de filmagens), que se observa, na dimensão urbanística, a caracterização de um espaço-tempo a que estamos denominando de barroco, percebido não no âmbito de um fato em si, mas no âmbito abstrato em que se manifesta enquanto um tecido – liso, poroso, permeável e flexível - em meio ao qual o filme submerge.

De acordo com Deleuze, a consistência da noção de barroco foi motivo de dúvidas entre seus melhores comentadores em face da extensão e dos rumos que este poderia tomar, o que poderia acarretar em riscos de arbitrariedades ao qual estaria sujeito. Espantados com tais possibilidades assistiu-se, então, a uma restrição do barroco a um só gênero (a arquitetura) ou a uma restrição cada vez mais estreita a períodos e lugares, chegando-se, em alguns casos, a uma degeneração radical: o barroco não existiu. Por outro lado, nas palavras do filósofo supracitado: “é estranho negar a existência do Barroco como se nega a dos unicórnios ou a

dos elefantes rosas, pois em tais casos, o conceito está dado, ao passo que no caso do Barroco trata-se de saber se se pode inventar um conceito capaz (ou não) de lhe dar existência. (DELEUZE, 1991, p. 56). Por conseguinte, é possível objetar, portanto, que o conceito de Barroco emerge de uma forma demasiadamente ampla, não estanto apenas atrelado às concepções arquitetônicas ou urbanísticas como alguns possam querer insinuar.

Neste sentido, nesta pesquisa ressalta-se que **o conceito de Barroco aqui delineado remete-nos não a uma essência, mas a uma função operatória,** ou seja: a uma rede epistemológica ou regras enunciativas que se encontram presentes na unidade discursiva em estudo (e não propriamente a um estilo arquitetônico ou artístico). Em outras palavras: as partes abordadas em seções distintas, constituem dobras organizadas em ambientes específicos, regras de construção do pensamento ou do espírito. Dizemos, por conseguinte, estarmos diante de um labirinto múltiplo etimológicamente, porque possui diversas dobras, quais sejam: as dobras dos sets de filmagens, as dobras dos fotogramas, as dobras da narrativa, entre outras; o que no leva a afirmar que um filme, em seus percursos descontínuos e não retilíneos, pode ser dobrado de várias maneiras. Dá-se, portanto, inúmeras cartografias que decifram, assim, as redobras da matéria e as dobras da alma como um corpo flexível e elástico. Tal flexibilidade Barroca, de acordo com Deleuze, fora descrita por Wölfflin, para quem a matéria apresenta tendências para transbordar os espaços e reconcilar-se com os fluidos, assim como as águas podem apresentar-se em massas.

Em face deste percurso, ressaltamos, ademais, que não nos movimentamos por entre caminhos de clarezas e respostas absolutas e lembramos, outrossim, que as coisas não são tão evidentes quanto queiramos, ou não, que sejam. É esta falta de evidência (ou esta invisibilidade ou este não-dito), estas rupturas, por conseguinte, que aqui por ora se quer demonstrar. Enfim, vale salientar que, à maneira de um poema de Mônica Raouf El Bayeh, encerramos, portanto, esta dissertação - só com vírgulas, sem ponto final -

REFERÊNCIAS
(Da Introdução e das Seções)

AGREST, Diana. A teoria urbana, In: NESBIT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica 1965-1995, Tradução Vera Pereira, 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 664 p. il.

ALBUQUERQUE, Isabel L. de. **História de Alagoas**, 3. ed., Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2002. 13 p.il.

ALMEIDA, Paulo Roberto de. Monteiro Lobato e a emergência da política do petróleo no Brasil. **In: Omar L. de Barros Filho e Sylvia Bojunga (Org.). Potência Brasil**: gás natural, energia limpa para um futuro sustentável**. Porto Alegre: Laser Press Comunicação, 2008, 144 p; ISBN: 978-82-61450-01-4; p. 12-33.(Relação de Trabalhos, n.1925,** 19 p**.) Disponível em:** <http://www.pralmeida.org/> Acesso: 11 out. 2011.

ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematogáficos**, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2000, 47 p.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2. ed. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2006.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. São Paulo: Papirus,1993. 317 p. il.

BALLANTYNE, Andrew. **Deleuze and Guattari for Architects 01**, London: Routledge, 2007. 124 p. il.

BARBOSA, Karina Gomes. **Um amor desses de cinema**: os amores nos filmes de amor hollywoodiano: 1977-2007. 2009. 209 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação Social, Brasília, 2009.

BARROS, Elinaldo. **Rogato: a aventura do sonho das Imagens em Alagoas**, Maceió: SECULT, 1994. 90 p.il.

_____. **Panorama do cinema alagoano.** 2. ed. rev. e ampl. Maceió: EDUFAL, 2010. 154 p. il.

BRANDÃO, Octávio. **Canais e lagoas.** 3. ed. Maceió: EDUFAL, 2001. 184 p.

BRITANNICA Encyclopaedia. **Cinema**: técnicas cinematográficas, São Paulo: Enciclopédia Mirador Internacional, 1980. p. 2414-2448.

BRITO, Fabiana Dultra. Co-Implicações entre corpo e cidade: da sala de aula à plataforma de ações**.** In: BRITO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. **Corpocidade**: debates, ações e articulações. Salvador: EDUTBA, 2008. 393 p.il. (Debates em Estérica, 1).

BROWN, Karl. Adventures with D.W. Griffith. [1973]. In: ENCYCLOPEDIA of Cinematographers. Disponível em*:* <http://www.cinematographers.nl/CAMERAS1.html >. Acesso em: 20 dez. 2012.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**, São Paulo: Perpsectiva, 1981. 397 p. il.

BURKE, Peter. **Formas de historia cultural**: (historia y geografiía). Espanha: Alianza Editorial, 2000. 306 p.

BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia:** a escola dos annales: 1929-1989. 2. ed., Tadução Nilo Odália. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1992. 92 p.

CACCIARI, Massimo. **A cidade**. Tradução José J. C. Serra. Barcelona: Gustavo Gili, 2009. 76 p.

CARVALHO, Cícero Péricles de. **formação histórica do estado de Alagoas**, Maceió: Grafitex, 1982. 313 p.

CASTRO, Edgardo, **El Vocabulário de Michel Foucault*:*** um recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores,.Buenos Aires: Prometeo, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2004. 376p.

CINEMATECA Brasileira: **Filmografia**: Guilherme Rogato. Disponível em: http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&exprSearch=Guilherme and Rogato&nextAction=lnk&lang=p> Acesso: 22 set. 2009.

COMPLETE INDEX TO WORLD FILM, FILM DATABASE - CITWF*:* **Casamento é negócio**. Disponível em: < http://www.citwf.com/film416353.htm>. Acesso em: 22 set. 2009.

DANTON, Gian. **Monteiro Lobato**: vida e obra, 2003, 38 p., Disponível em: <http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/didaticos/Monteiro_Lobato_vida_e_obra.htm> Acesso em: 8 out. 2011.

DELEUZE, Gilles. **Imagem-Movimento**: cinema 1, Tradução Rafael Godinho. Lisboa: Editions Minuit, 2004. 292 p.

DELEUZE, Gilles. **Conversaciones:** 1972-1990. 2. ed. Tradução José Luis Pardo. Paris: Éditions de Minuit], 1996.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? Tradução Ruy de Souza Dias. Revisão técnica Hélio Rebelo. 2001. 8 p. In: FOUCAULT, Michel. **Philosophe**: rencontre internationale, Paris, 1988. Tradução do original Frances Qu'est-ce qu'un disposif?

_____. **Post-scriptum sobre as sociedades de controle**: conversações: 1972-1990. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 219- 226.

_____. **A Dobra**: Leibniz e o Barroco**.** Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo : Papirus, 1991. 212 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix, **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34,1995. v. 1, 94 p. (Coleção TRANS).

DICIONÁRIO Michaelis português [on-line].São Paulo: Melhoramentos, 2013.

DOBB, Maurice. **Evolução do capitalismo**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. 284p. (Coleção Os Economistas).

DOCTORS, Marcio. O objeto impreciso. **Revista do Instituto de** Artes **da UERJ**, Rio de Janeiro, p. 9, maio 1992.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda **Novo dicionário eletrônico Aurélio, 3. Ed.** Edição eletrônica autorizada à Positivo Informática Ltda, corresponde à 3ª. edição, 1ª. Impressão, 2004, n.p.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber.** 7. ed. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. 236 p.

_____. Diálogos sobre o poder. In: FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder-saber**. Organizador Manoel Barros da Motta. Tradução Vera Lúcia Avellar Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 253-266. (Coleção Ditos e Escritos, 4).

_____. **Em defesa da sociedade**: Curso do Collège de France, [1975-1976], Tradução: Maria Ermantina Galvão, São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Então, é importante pensar? In: COLETIVO Sabotagem, (Org.). **Por uma vida não-facista**. 2004. 170 p. Disponível em: http://pt.scribd.com/doc/337824/Foucault-Michel-Por-uma-vida-nao-facista. Acesso: 10 Jan. 2010.

_____. **Ética, estratégia, poder-saber**. Organizador Manoel Barros da Motta.Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. (Coleção **Ditos e escritos, 4).**

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. Tradução José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978. 549 p. (Coleção Estudos).

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder,** 21. ed. Organização e Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. 295 p.

_____. **A ordem do discurso**. Leçon inaugurale ao Collège de France prononcée le 2 décembre 1970. Tradução. Edmundo Cordeiro e Antonio Bento. Paris: Gallimard, 1971. 23 p**.** Título original: L'Ordre du discours

_____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 541 p. (Coleção Tópicos).

_____. **A verdade e as formas jurídicas**. Tradução Roberto Cabral de Meio Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2001. 157 p. (CEL – Célula de Entretenimento Libertário - Célula BPI)

_____. Sade, sargento do sexo, In:FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Organizador Manoel Barros da Motta. Tradução Inês Autran Dourado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2009. 422p. p.366-370. (Coleção Ditos e Escritos, 3).

FURTADO, Celso. **Teoria política do desenvolvimento econômico**, São Paulo: Abril Cultural, 1983. 243 p. (Coleção Os Economistas).

GIEDION, Sigfried. **Espaço, tempo e arquitetura**: o desenvolvimento de uma nova tradição, Tradução Alvamar Lamparelli. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 949 p. il

GIDDENS Anthony. **As transformações da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Tradução Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993. 228p.

GRAVAGNUOLO, Benedetto. **Historia del urbanismo en Europa:** 1750-1960. Madrid: Akal, 1998. 486 p. il

ITAGIBA, Claudio Ulpiano Santos Nogueira. **O pensamento de Deleuze ou a grande aventura do espírito**. 1998. 270 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1998.

LAGES, Solange et al. **Alagoas**: roteiro cultural e turístico**.** Maceió: [s.n.], 1979. 205 p.il.

LAMAS, José M. Ressano Garcia. Morfologia urbana e desenho da cidade: textos universitários de ciências sociais e humanas. 4. ed. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, 2007. 590 p.il.

LAVORATI, Carla; TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges, O romance reportagem e a crítica social, **REPV** – **Revista Eletrônica Polidisciplinar Voos ,** Guarapuava, n. 5, p. 77-84, mar. 2008, ISSN 1808-9305.

LEAL, Wills. **O nordeste no cinema.** João Pessoa: Editora Universitária/FUNAPE/UFPB, 1982. 136 p.

LELLO, Universal. **Novo diccionario encyclopédico luso-brasileiro.** Porto: Livraria Lello, [1828]. v. 1, 706 p. il.

LIMA. Walter Matias. **Sobre o significado da epistemologia e o fenômeno do conhecimento.** Maceió: O Autor,[20-?]. 41 p.

LUCCHESI, Celso Fernando. Petróleo, **Estudos Avançados**,São Paulo,v. 12, n. 33, p. 17-40, ago.1998. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ea/v12n33/v12n33a03.pdf . Acesso: 10 dez. 2010. ISSN 0103-4014.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. A Crítica de Siegfried Kracauer ao romance-reportagem. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11, 2008, São Paulo. **Tessituras, interações, convergência**s. São Paulo: USP, 2008. 6 p. [folheto eletrônico].

MACHADO, Jorge (Org.). **Vocabulário do roteirista**: dicionário e glossário sobre roteiro e cinema**.** Disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm> Acesso em: 10 jan. 2010.

MENNEL, Barbara. **Cities and cinema**. London: Routedge, 2008. 245 p.

MONTANER, Josep Maria. **Sistemas arquitetônicos contemporâneos**, Tradução Alicia Duarte Penna, Barcelona: Gustavo Gili, 2009. 224 p.il.

MONTEIRO LOBATO,

MUCLLAIL, Salma Tannus**. Foucault, simplesmente**: **textos reunidos**. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004. 138 p.

MUMFORD, L. **A cidade na história**: suas origens, transformações e perspectivas. Tradução N. R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 741p.il.

TAUT, Bruno. Artistic Film Program**.** In: NEUMANN, Dietrich. (Org.) **Film architecture***:* set designs from metropolis to Blade Runner, Munich: Prestel, 1999. 207 p. il.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**, Tradução Cláudio Gianfardoni. São Paulo: Martin Claret, 2001. 247 p. (Coleção Obras Primas de Cada Autor).

PARDO, Manuela Ruiz. Addict ti Fun: Courtship, Play and Romance in the Screwball Comedy. Universidad de Zaragoza, **Revista Alicantina de Estudios Ingleses**, v.13, p. 153-160, 2000.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO - SOPCOM, 6, 2009, Lisboa. 10 p. [folheto eletrônico].

PETROBRÁS. **Bacia de Sergipe-Alagoas**: Escola de Terra e Mar. Salvador: D&M Photodesign, 2009. 272 p.il.

PRADO JÚNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. 28. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. 364 p.

POGREBINSCHI, Thamy. Foucault, para além do poder disciplinar e do biopoder. **Lua Nova**, São Paulo, n. 63, p. 179, 201, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ln/n63/a08n63.pdf. Acesso em: 3 out. 2009.

RIBEIRO, Carlos Eduardo. **Foucault**: uma arqueologia política dos saberes. 2009. 288 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo,Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2009.

ROCHA, José Maria Tenório. Subsídios à história da cinematografia em Alagoas. **A Revista**: Artes e Letras, Sétima Arte, Maceió, ano 1, n. 4, p. 35-39, jan./ mar. 1981.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **Mudar a cidade**: uma introdução crítica ao planejamento e à gestão urbanos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. 560 p.

SPINAZZOLA, Gabriel. **Dicionário etimológico**: etimologia do negócio**.** Disponível em: <http://etimologias.dechile.net/?negocio> Acesso: 3 out. 2011.

TUCHERMAN, Leda. Michel Foucault, hoje ou ainda: do dispositivo de vigilância ao dispositivo de exposição da intimidade. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 27, p. 40-48, ago. 2005.

WÖLFFLIN, Heinrich. Conceitos fundamentais de história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Tradução João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 348 p. il.

VARGAS, Heliana Comin. **A arte da negociação**. São Paulo: FUPAM-FAUUSP, Curso de Extensão, Novos Instrumentos de Gestão Ambiental Urbana, 1996.

XAVIER, Cássia. **Conservação de fotografia**, Disponível em: < http://conservacaodefotografia.blogspot.com.br/2010/06/nitrato-de-celulose.html>, 2010. Acesso: 22 dez 2012.

Filmografia

CASAMENTO é Negócio? Maceió - AL: Gaudio Film, Direção: Guilherme Rogato, Ano: 1933, Duração: 41 min. : 52 seg., Silencioso, P&B.

APÊNDICES

,

APÊNDICE A - Breve Biografia de Salvatore Guglielmo Rogato

Anninnia Anninnoi
Anninnia Anninnai
su chi ti cantu oi
una di as'a cantai.
S'Anninnia de Giocundu
a cantai m'iada praxi
cantu bellu iadessi su mundu.
Chi ci fessid amori e paxi.

Anninnia
Letra de uma canção popular, em língua sarda, extraída do álbum "Sonos" (1998), de Elena LEDDA

Figura 1 – Salvatore Guglielmo Rogato

Fonte: Excerto de uma das fotografias gentilmente cedidas por sua filha Flávia Rogatp Farias, Data: 19 - -

Salvatore Guglielmo Rogato (Guilherme Rogato) foi cineasta, fotógrafo e empresário. (Figura 1). Nasceu no dia 02 de dezembro de 1889, em San Marco Argentano, uma cidade da província de Consenza, na região da Calábria (Itália), fortemente marcada por um processo de romanização ocorrido no início de século II a.C.; no entanto, segundo seus familiares, seus antecessores eram provenientes do norte da Itália, fato que pode ser observado pela alvura de sua pele e por seus olhos claros. Rogato faleceu em Maceió, Alagoas, (Brasil), em 09 de setembro de 1966, aos 77 anos de idade.[59] Foi o primeiro filho do casal

[59] No documento do ANEXO B (atestado de óbito) Rogato faleceu em 1966 aos 84 anos de idade; não obstante a data de seu nascimento, esteve desconhecida por vários anos. Em uma consulta ao site de sua cidade natal (Consenza), sua neta, Flávia Danielle, encontrou um registro de certidões de nascimentos dos nascidos na cidade onde consta a data: 02 de dezembro de 1889, donde se deduz que viveu 77 anos (ANEXO A). Então, se chegou ao Brasil com 12 anos de idade, como diz o historiador e crítico de cinema Elinaldo Barros, temos, portanto, o ano de 1901 como uma referência. Outra data para o nascimento de Rogato, encontrada entre historiadores, é a de 1898; supõem-se, portanto que haja um erro de digitação e, no caso, deveria ser 1889.

Antonio José (Giuseppe) Rogato e Philomena Ponte Rogato, sendo o segundo, Flavio Pietro Tommaso Rogato, nascido em 27 de junho de 1897. Segundo o historiador e crítico de cinema Elinaldo Barros, Rogato aportou em território brasileiro, ao lado de seus pais e irmão, no ano de 1901, com doze anos de idade. (BARROS, 1994)

Figura 2 – San Marco Argentano Itália (Vista Aérea)

Fonte**:** Google Earth (adaptação da Autora), 2013

Figura 3 – Maceió- AL, Brasil (Vista Aérea)

Fonte**:** Google Earth (adaptação da autora), 2013

Em uma consulta exaustiva no acervo digital do Museu do Imigrante do Estado de São Paulo, não se encontra, entretanto, nenhum registro desta família de italianos entre os documentos examinados. Dentre os dados do livro de registro das pessoas que passaram pela Hospedaria de Imigrantes, não constam os nomes de Antonio Giuseppe Rogato, Philomena Rogato ou Salvatore Guglielmo Rogato. Dentre os 13 registros de pessoas com este sobrenome (Rogato), que por lá passaram, encontrou-se, unicamente, no Livro 015, na página 238, da família 01727, um nome: Giuseppe Rogato (04 anos), filho do agricultor Felice Rogato e de Santa Rogato, desembarcados do vapor Poitou, em 27 de novembro de 1888 em São Paulo, juntamente com seus outros três filhos, *a fare la Mérica*. Foram pesquisados, também, registros de pessoas com o nome de Guglielmo (em um total de 819 registros), porém, entre os anos de 1888 e 1897, não há nenhum com o sobrenome do cineasta ou ainda com o seu nome brasileiro, Guilherme. Com o nome Giuseppe, existem 31040 registros; mas, como já visto, a possibilidade de que tenham o sobrenome Rogato é bastante remota. Também

entre os diversos vapores que partiam da Itália para o Brasil (muitos dos portos de Nápoles e Gênova), entre os anos 1888 e 1897, não há registros desta família. Há uma hipótese, dentre outras, entretanto, que estejam registrados em um dos dois livros do acervo do Museu que se encontram, infelizmente, totalmente deteriorados.

Guiherme Rogato casou-se pela primeira vez em São Paulo com uma imigrante de italianos, Maria Rosa Greco Rogato. Deste primeiro casamento teve uma filha, Ada Rogato, nascida em 22 de dezembro de 1910[60], que viria ser uma das pioneiras da aviação no Brasil. (Figura 4). De acordo com a certidão de nascimento em anexo, Ada foi registrada em cartório, no dia 17 de novembro de 1939, em uma repartição do Bairro do Cambuci, que indica a Rua Barão de Jaraguá, nº 168, como local de sua residência.

De acordo com seus familiares paternos, Ada mourou em Maceió, com os pais, nos primeiros anos de sua vida, retornando posteriormente para São Paulo, ao lado de sua mãe Maria Rosa,

Figura 4 – Ada Rogato

Fonte: BRIZA, Lucita, 2011, p.149

[60] A data de nascimento de Ada Rogato é, também, bastante controversa. Alguns autores se referem ao ano de 1910, outros ao ano de 1920. Existe a hipótese de que uma outra certidão de nascimento possa existir, com a data de 1920. Nestas situações, caso existam, de fato, duas certidões de nascimento, é do conhecimento comum que passa a vigorar a mais antiga. A despeito desta possibilidade, contudo, para efeito desta pesquisa, estamos considerando as informações dos documentos em anexos. (ANEXOS C e D)

onde passou a residir distante da companhia de seu pai. O vínculo entre Rogato e sua filha, permaneceu, no entanto, por entre encontros esporádicos e cartas amorosas escritas em um português italianizado. Ada faleceu em São Paulo, no dia 15 de novembro de 1986, aos 75 anos de idade.

Segundo a historiadora Lucita Briza, foi no Bairro do Cambuci, em São Paulo, que Rogato morou com a sua primeira esposa. (Figura 5). No início do Século XX, este bairro ganhara notoriedade por ser considerado "o berço do anarquismo". De acordo com o escritor Luigi Bionde, por esta época muitos ativistas italianos se manifestavam contra as oligarquias rurais brasileiras que dificultavam o desenvolvimento de outros setores econômicos. (BRIZA, 2011; BIONDI,1998). Por conseguinte, teria sido este o ambiente no qual o jovem casal de calabreses permanecera até sua mudança para o Estado de Alagoas.

Rogato esteve pela primeira vez em Maceió no ano de 1918 a fim de promover uma exposição

Figura 5 – Bairro de Cambuci, SP, na década de trinta - Pintura de Alfredo Volpi (1896-1988).

Fonte: http://www.espacoarte.com.br/obras/6390-paisagem-do-cambuci, 2013

Figura 6 – Chegada do Trem de Imigrantes na Estação Pres. Roosevelt, SP

Fonte: Museu do Imigrante da Cidade de São Paulo (Foto 9x12, s. autor, Data: 19 - -)

fotográfica que iria ocorrer em janeiro do ano seguinte, partindo logo após da exposição. Em 28 de junho deste mesmo ano o artista retornou à cidade onde permaneceu por um breve período. É a partir de seu regresso em 1921, às voltas de seus 39 anos, que se estabelece na capital alagoana. (BARROS, 1994; 2010). Provavelmente tenha desembarcado ao lado de sua esposa Rosa e de sua filha Ada, na ponte de Jaraguá, uma vez que por esta data o porto da cidade ainda não tinha sido inaugurado. (Figura 7).

Figura 7 – Ponte de Desembarque em Jaraguá e Praça da Liberdade

Fonte: MISA (Cartão Postal, Autor: s.inf., s.d.)

Quando se transferiu de São Paulo para Maceió, sua primeira residência situava-se na Rua 15 de Novembro (posteriormente Rua do Sol, atualmente Rua João Pessoa), nas proximidades na Igreja do Rosário, no trecho entre esta

Figura 8 – Aspecto da antiga Rua 15 de Novembro, depois Rua do Sol e, atualmente, Rua João Pessoa

Fonte: MISA (IHGAL, 1904)

Igreja e a ladeira da Catedral Metropolitana (Figuras 8 e 9).

Entre os anos 1930 e 1940, Rogato iniciou um novo casamento com Augusta Pereira dos Santos, natural de Quebrangulo (cidade do interior de Alagoas). Nesta ocasião a jovem e bela Augusta contava com 19 anos de idade. Deste casamento nasceu sua segunda filha, a conceituada médica Flávia Rogato Farias (n. 1943), mãe de seus netos: Flavia Danielle, Elisa, Ana Paula e Paulo Guilherme Rogato (Figuras 10, 11 e 12).

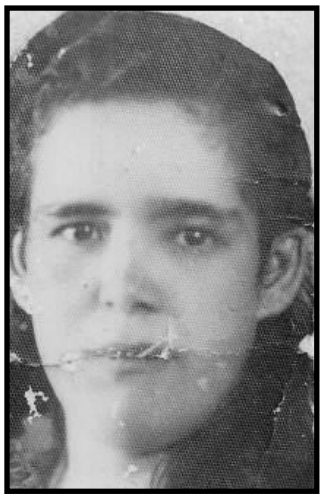
Figura 9 – Igreja do Rosário e aspecto atual da antiga Rua 15 de Novembro - trecho onde residiu

Fonte: Foto da Autora, 04 de Junho de 2012

Figura 10 – Guilherme Rogato ao lado de sua filha Flávia Rogato Farias

Fonte: acervo particular da família Rogato, Data: 19 - - .

Figura 11 – Sr.ª Augusta Pereira dos Santos (Esposa de Rogato)



Fonte: acervo particular da família Rogato, Data: 19 - -

Na ocasião de seu segundo casamento o cineasta residia com sua família na Rua do Comércio, Nº 426, na parte superior de uma edificação que se prolongava até a rua anterior (Rua 15 de Novembro, Nº 89); onde, no térreo, defronte para a Rua do Comércio, existia um estabelecimento comercial. Mudou-se posteriormente para o nº 327, uma casa bem próxima da anterior, situada na esquina com o Beco São José (onde atualmente funciona uma ótica). Em seguida passou a residir ainda na mesma rua, no trecho entre a esquina da Rua Moreira e Silva e o antigo Beco da Moeda. Estas últimas edificações encontram-se atualmente completamente descaracterizadas. (Figuras 13, 14 e 15).

Nos registros da Cinemateca Brasileira, seu primeiro filme data de 1921 (a mesma em que se estabelece em Maceió). Em Alagoas Rogato realizou os seguintes filmes: "Inauguração da Ponte em Vitória" (filmado na cidade de

Figura 12 – Flávia Danielle Rogato Farias e Flávia Rogato Farias

Fonte: foto da Autora, data: 04 de Junho de 2012

Figura 13 – Rua do Comércio, Nº 426 – Antiga Residência de Guilherme Rogato (Pavimento Térreo)

Fonte: foto da Autora, data: 04 de Junho de 2012

Figura 14 – Rua do Comércio, Nº 426 – Antiga Residência de Guilherme Rogato (Pavimentos Superiores)

Fonte: foto da Autora, data: 04 de Junho de 2012

Figura 15 – Rua do Comércio – Esquina com a Rua Moreira e Silva

Fonte: foto da Autora, data: 04 de Junho de 2012

Quebrangulo, em fevereiro de 1921); "O Carnaval de Maceió" (filmado em abril de 1921); "Jogo de Foot-Ball" (jogos realizados no campo da Pajuçara em homenagem ao governador Fernandes Lima, em junho de 1921); "O Carnaval Alagoano," filmado em abril de 1926 (com cenas na Rua do Comércio, sendo algumas nas proximidades do Relógio Oficial) e "Um Pouco de Alagoas" (inicialmente intitulado "Terra de Alagoas", filmado em diversos municípios alagoanos em julho de 1927; trata-se de um documentário promocional do Estado).(BARROS, 1994; 2010). Estes documentários, gravados em fitas de 35mm, com 16q/s, BP, silenciosos e com curtas durações, parece-nos que desapareceram com o tempo; ou seja, a única obra do cineasta da qual se tem conhecimento até então, é o filme – Casamento é Negócio? – exibido em 1933, sobre o qual desenvolvemos nossa pesquisa. Ele é, também, a última obra cinematográfica realizada pelo cineasta.

Das suas atividades profissionais foi a de fotógrafo, entretanto, a que o acompanhou ao longo de toda a sua vida. Conta sua filha Flávia, que seu pai possuía um modo muito especial para fotografar crianças, que sabia como conquistá-las com desenvoltura e assim obtinha imagens bastante graciosas. (Figuras 16, 17, 18 e

Figura 16 – Davis

Fonte: Acervo particular do Padre Érico Rodrigues de Mello Falcão. Data: 1949

Figura 17 – Flávia Rogato Farias

Fonte: Acervo particular da família Rogato, Data: 19 - -

Figura 18 – Maria

Fonte: Acervo particular do Padre Érico Rodrigues de Mello Falcão. Data: 1941

Figura 19 – Davis tocando acordeom

Fonte: Acervo particular do Padre Érico Rodrigues de Mello Falcão. Data: 1954

19). É possível afirmar igualmente que o cineasta possuía uma grande paixão pelas pessoas, o que pode ser conferido pela beleza das fotos nos anexos E, F e G desta dissertação.

Dentre os outros temas de suas fotografias estão os retratos de família (em grupo ou individuais) e fotos de crianças com fantasias de carnavais, uma de suas paixões prediletas. Algumas fotos eram do tipo cartão-postal, ou seja, de um lado havia o retrato de alguma pessoa e no outro havia a impressão dos espaços destinados ao preenchimento de endereços, selo e breves escritos do emitente para o destinatário, na forma em que usualmente se encontra nos cartões-postais. Também era o seu estilo fotográfico, particularmente reconhecido pela coloração das fotos com pigmentos de sépias, que o distinguia da maioria dos fotógrafos de seu tempo. (Figura 20). Ressaltamos, então, mais uma vez, o gosto de Rogato pelas tonalidades monocromáticas e seu esmero no trato das variações entre as luzes e as sombras.[61]

Figura 20 – Os noivos Carlos e Edith Nogueira na residência situada na Rua Boa Vista

Fonte: acervo particular do artista plástico Lula Nogueira, Data: 1928

[61] Outras fotos assinadas por Rogato podem ser vistas nos ANEXOS E, F e G. Os tipos de assinaturas de Rogato, com suas respectivas datas, estão no ANEXO H.

Há registros, no entanto, de que Guilherme Rogatto (com tt) tenha dedicado parte de seu trabalho às imagens das paisagens urbanas, conforme indicam alguns artigos sobre as comemorações do primeiro centenário da emancipação política do Estado de Sergipe em 1920, ano que antecede a sua transferência para Maceió. Segundo os autores dos artigos, o produto deste trabalho encontra-se em uma coleção de cartões postais, no Álbum de Sergipe (1920), uma obra monumental do jornalista e politico sergipano Clodomir de Souza e Silva (1892-1932). (SINDIPETRO/AL-SE, 20 - -; SERIGYSITE, 20 - -)

Depoimento similar nos é dado pelo jornalista e historiador sergipano Luíz Antônio Barreto (1944-2012), segundo o qual:

> **Aracaju foi fotografado por dois profissionais: Fabian, do Rio de Janeiro, que fez as fotos editadas pelo italiano Guilherme Rogato**, e Leone Ossogini, de São Paulo, contratado para executar as fotos do Album de Sergipe, livro monumental encomendado ao jornalista, escritor, professor e político Clodomir Silva, e impresso nas oficinas de O Estado de São Paulo. [...] Fabian fez poucas fotos, mas formam o mais belo e harmonioso conjunto de imagens da cidade de Aracaju: Praça Fausto Cardoso, Jardim Olímpio Campos, (entre os prédios do Palácio do Governo e da Assembléia Legislativa e entre as praças Fausto Cardoso e Olímpio Campos), Praça da Catedral, (hoje Olímpio Campos), Palácio do Tribunal de Relação, (hoje Arquivo Judiciário), Biblioteca do Estado (atual Câmara de Vereadores), Grupo Escolar General Siqueira (hoje Quartel da Polícia Militar, na rua de Itabaiana), Grupo Escolar General Valadão (hoje Secretaria da Segurança Pública, na praça Tobias Barreto), Delegacia Fiscal, Palácio do Governo e Intendência Municipal (no lugar da Intendência foi construído o edifício Walter Franco), Vista Parcial da Cidade. **As fotos de Fabian foram também assinadas por Guilherme Rogato, fotógrafo e cinegrafista, proprietário de um estabelecimento no Rio de Janeiro, que as imprimiu como Cartões Postais, na Tipografia Venus, à Rua Larga, 18 (atual Marechal Floriano Peixoto).** Os Cartões Postais, todos eles marcados com a indicação "Centenário da Independência de Sergipe", assinados por Fabian e constando, no verso, a identificação Fot. Guilherme Rogato. (BARRETO, 2004, n.p., grifo e negrito nossos)

Segundo a arquiteta e urbanista Maria de Fátima Campello, a **"**Typ.Venus-Rio" (Tipografia Venus, à qual Luís Antônio Barreto se refere), encontra-se referenciada em uma série de 32 exemplares de bilhetes postais, como se dizia na época, que circularam em Maceió entre dezembro de 1920 e agosto de1924. Nesta pesquisa foram analisadas 15 séries de cartões postais, além de outros avulsos, entre as datas de 1903 e 1934, que somam mais de duzentos e sessenta unidades; todavia, dentre estes não se encontram referências ou asssintaturas do cineasta. (CAMPELLO, 2009). Supomos, então, que neste caso, no que se refere aos cartões postais, Guilherme Rogato revela-se, também, como um editor e produtor de imagens, como se verifica a seguir:

> No tempo do italiano Guilherme Rogatto, fotos e filmes andaram de mãos dadas, registrando o cotidiano das Alagoas. Mais do que um fotógrafo, **Rogatto era um empresário da fotografia, imprimia e assinava suas fotos**, como fez em 1920 em Aracaju, como fotógrafo da festa do Centenário da Emancipação Política de Sergipe. (BARRETO, 2009, n.p., negrito nosso)

Ainda neste sentido, de acordo com os historiadores Douglas Apratto e Carmem Lúcia Dantas, Guilherme Rogato:

> Depois de trabalhar na Bahia, São Paulo e Rio de Janeiro [...] Em sua rica história de vida, Rogato **produziu uma série de postais sobre Alagoas** e outros estados, como Sergipe, marcando uma nova etapa da cartofilia alagoana que ultrapassava as fases anteriores, quando eram confeccionados na Europa ou no Rio de Janeiro. Mais adiante, a Typographya Ramalho e a Typographya Trigueiros foram as produtoras de postais nessa fase de afirmação da província, época em que imprensa e cultura procuravam adaptar-se a um novo tempo que chegava. (APPRATTO e DANTAS, In: ALMEIDA, 2009, n.p., grifo e negrito nossos)

Segundo sua filha Flávia Rogato, seu pai era uma pessoa bastante dinâmica, que constatntemente estava buscando novos empreendimentos e comenta que por um certo período, esteve como proprietário de uma loja de perfumes, situada na Rua do Comércio, no nº 182 (Figura 21).

Figura 21 – Rua do Comércio, Nº 182 – Antiga Perfumaria de Guilherme Rogato

Fonte: Foto da Autora, 04 de Junho de 2012

Suas atividades profissionais, entretanto, não se inscreviam apenas no âmbito de seus círculos particulares. De acordo com Elinaldo Barros, Rogato esteve a serviço de administradores do Estado. Durante o governo de José Fernandes de Barros Lima [(1918-1919) e (1921-1924)], no qual foi publicado o livro "Terra das Alagoas",[62] de Adalberto Marroquim. Neste período, ele fora o cineasta indicado pelos administradores públicos em geral, para fazer filmagens que pudessem enaltecer a beleza das paisagens alagoanas. (BARROS, 1994).

Enquanto em Alagoas o fotógrafo e cineasta contava com uma ampla simpatia da parte de seus cidadãos, foi no avanço dos movimentos nazifascistas da Europa, entre os anos de 1937 e 1945 (época do Estado Novo) que o cineasta, juntamente com outros intelectuais e imigrantes italianos e alemães, esteve detido em uma das prisões do Estado. Sem um motivo claro e sob a suspeita generalizada de "revolucionário", Rogato passou por humilhações diversas. Na prisão, com roupões listrados, trabalhou capinando terrenos, como recordam entristecidos seus familiares.

Como se pode perceber a vida e a história do cineasta mesclam-se não apenas com os primórdios do cinema, da fotografia e dos bilhetes-postais em Alagoas, mas também, com outras atividades políticas do Estado. No centro da cidade é na dimensão arquitetônica e urbanística, por entre as edificações pelas quais passou, que a própria história do centro da cidade se manifesta, com seus cafés, estabelecimentos comerciais e residências que deixaram as marcas de um tempo de outrora. Por ali "habitavam" o cinema, a fotografia, o bilhete postal, a perfumaria... Nos mapas a seguir, onde se encontram as primeiras residências e a perfumaria de Guilherme Rogato, podemos perceber, então, estas linhas de dinamismo e vitalidade. Todas situadas nas imediações da Rua do Comércio, no bairro do Centro, em Maceió, revelam-nos quase um século de atividades, não apenas comerciais, mas, também, culturais.

[62] Este título fora o inicialmente sugerido para um dos filmes do cineasta, que depois passou a ser intitulado "Um Pouco de Alagoas" (1927).

Rogato viveu os últimos dias de sua vida ao lado de sua filha Flávia, na Rua Marechal Roberto Ferreira, nº 48, nas proximidades da Praça Sinimbu, no centro da cidade de Maceió. Este local está atualmente totalmente desfigurado. No lugar de sua antiga morada (com uma porta de madeira e duas janelas na fachada), há um galpão com depósito de equipamentos industriais. Indícios das tipologias arquitetônicas originais, no entanto, ainda podem ser vistas nas casas vizinhas. (Figuras 22 e 23).

Abaixo esta um mapa localizando a residência nº 48, da Rua Marechal Roberto Ferreira. Tal e qual esta antiga morada, atualmente, quase não se tem vestígios do cineasta que abrilhantou a nossa cidade com filmes e fotografias de grande valor cultural.

Figura 22 – Local da Última Residência de Guilherme Rogato

Fonte: Foto da Autora, 04 de Junho de 2012

Figura 23 – Tipologias Arquitetônica da Rua Marechal Roberto Ferreira

Fonte: Foto da Autora, 04 de Junho de 2012

Mapa 1 – Localização das edificações situadas nas imediações da Rua do Comércio, Maceió - AL

Fonte: Google Earth, adaptação da autora, 2012

Mapa 2 – Localização da Casa Nº 48 nas proximidades da Praça Sinimbu, Maceió - AL

Fonte**:** Google Earth, adaptação da autora, 2012

De acordo com a sua fllha, muitos documentos de Rogato não mais se encontram nas mãos da família. Do paradeiro de seus filmes, nada se sabe. O único do qual se tem conhecimento fora cedido (a fita em celulose) a profissionais da área, juntamente com algumas fotos. Outros documentos que se encontravam na residência de sua mãe Augusta, em Quebrangulo, perderam-se em uma das cheias na região.

Salvatore Guglielmo Rogato faleceu viúvo, no final do inverno do ano de 1966. Seu corpo foi velado na Igreja do glorioso São Benedito (Figura 24), localizada na Rua Barão de Alagoas no centro da cidade de Maceió (atualmente administrada pelo Padre Érico Falcão). Foi sepultado no Cemitério da Nossa Senhora da Piedade, no atual bairro do Trapiche.

Figura 24 – Imagem de São Benedito no interior da Igreja de São Benedito em Maceió - AL

Fonte: Foto da autora, Data: 20 de fevereiro de 2013

REFERÊNCIAS

(Do Apêndice A)

APRATTO, Douglas; DANTAS, Carmen Lúcia. Redescobrindo o passado: cartofilia alagoana. In: ALMEIDA, Luís Sávio de. [**História: imagem: cartão postal: Alagoas].** 2012. (Coleção Espaço). Disponível em: http://contextotribuna.blogspot.com.br/2012/01/historiaimagem-cartao-postal-alagoas.html: artigo publicado em O Jornal em 4 de janeiro de 2009, Acesso: 10 fev. 2013

BARROS, Elinaldo. **Rogato**: a aventura do sonho das imagens em Alagoas, Maceió: SECULT, 1994. 90 p.il.

_____. **Panorama do cinema alagoano,** 2. ed. rev. e ampl., Maceió: EDUFAL, 2010, 154 p. il.

BARRETO, Luíz Antônio. **1920, a década da imagem.** Disponível em: < http://www.infonet.com.br/luisantoniobarreto/ler.asp?id=7990&titulo=Luis_Antonio_Barreto > , 20 /01/ 2004. Acesso em: 10 nov. 2010

BARRETO, Luíz Antônio. **Cartofilia alagoana.** Disponível em: < http://www.infonet.com.br/luisantoniobarreto/ler.asp?id=89460&titulo=Luis_Antonio_Barreto> 04/ 09/ 2009, Acesso em: 10 net. 2010.

BEÎ, **São Paulo 450 Anos: a fisionomia européia da cidade (1889-1930),** s.d., n.p. Disponível em: <http://www.aprenda450anos.com.br/450anos/vila_metropole/2-3_fisionomia_europeia.asp>, Acesso: 20 Jan. 2013.

BIONDI, Luigi. Anarquistas italianos em São Paulo: o grupo do jornal anarquista "La Bataglia" e a sua visão da sociedade brasileira: o embate entre imaginários libertários e etnocêntricos, **Cadernos AEL**, v. 5, n. 8/9, 33 p.1998.

BRIZA, Lucita**. Ada**: mulher, pioneira, aviadora, São Paulo: C&R, 2011. 307 p.

CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto. **A Construção coletiva da imagem de Maceió**: cartões-postais 1903/1934. 2009. 253 f. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Urbano) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife: 2009.

COMUNE DI SAN MARCO ARGENTANO. **I Servizi.** Disponível em: < http://www.comune.sanmarcoargentano.cs.it/> Acesso em: 14 fev. 2013

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. **Etnias e culturas no Brasil**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1980. 208 p. (Publicação 497)

SÃO PAULO (Estado). Museu da Imigração**. Memorial do Imigrante.** (Acervo Digital). Disponível em: <http://www.museudaimigracao.org.br/acervodigital/index.php> e <http://www.memorialdoimigrante.org.br/>. Acesso em: 22 jan. 2013

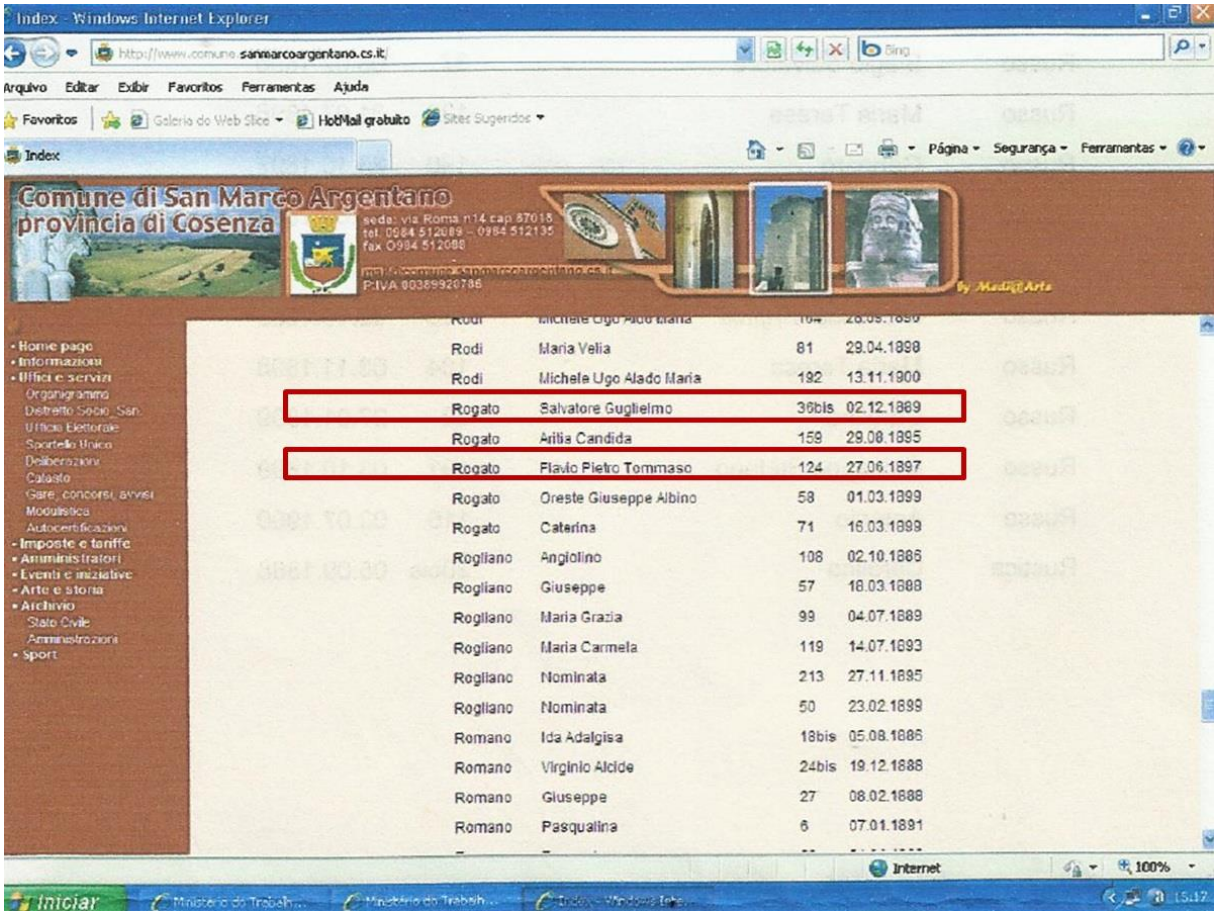
SERIGYSITE, ***Aracaju 150 Anos***. [s.n.t.]. Disponível em: < http://www.iaracaju.infonet.com.br/serigysite/ler.asp?id=14&titulo=Aracaju150anos>, Acesso em: 1 maio 2012.

SINDICATO UNIFICADO DOS TRABALHADORES PETROLEIROS, PETROQUÍMICOS, QUÍMICOS E PLÁSTICOS NOS ESTADOS DE ALAGOAS E SERGIPE - SINDIPETRO/AL-SE. **Nomes & homenagens** [20--]. 121 p. Disponível em: http://www.sindipetroalse.org.br/site/images/.../NOMESHOMENAGENS, Acesso em: 1 maio 2012.

ANEXOS

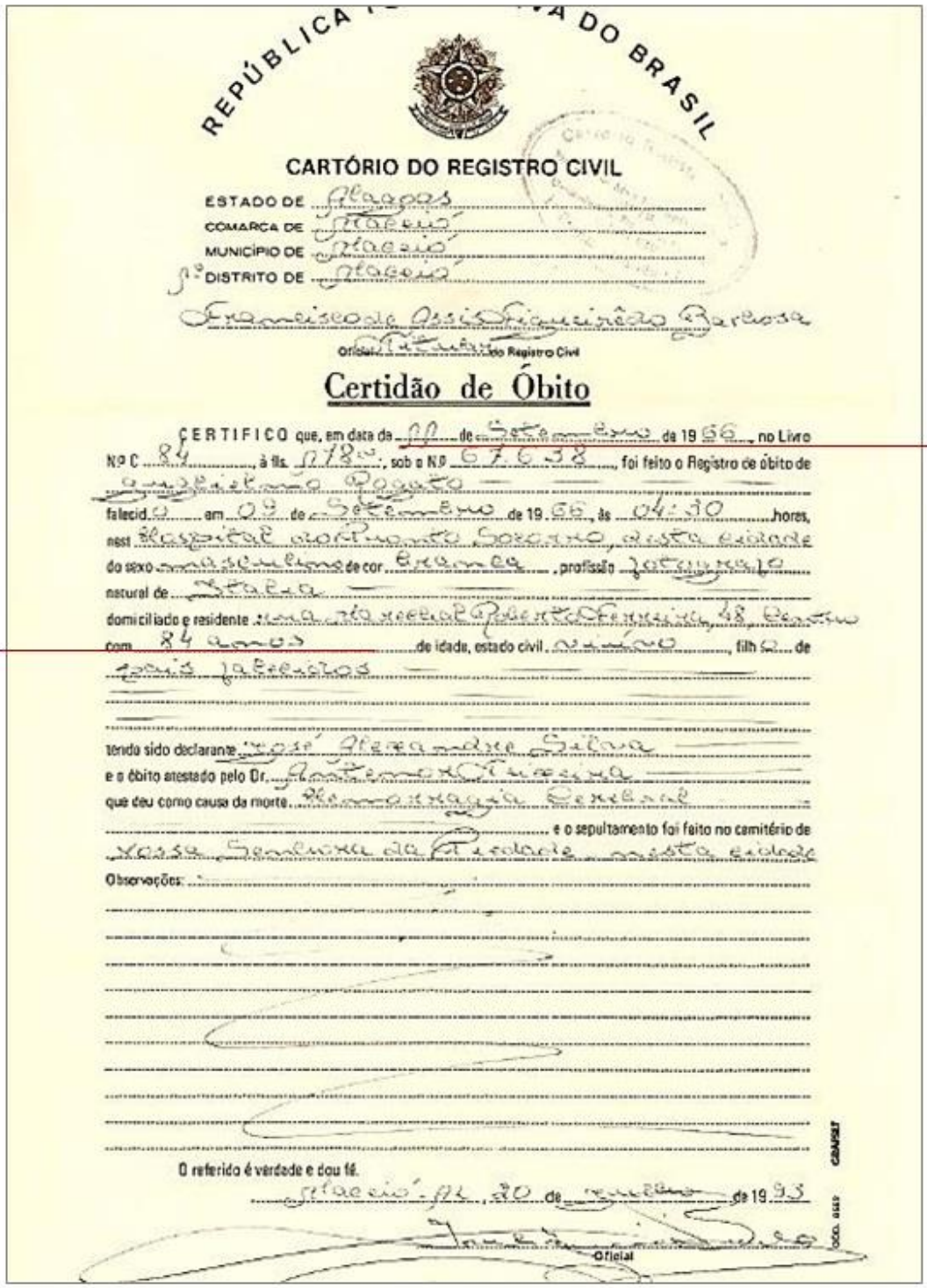
ANEXO A

Data de Nascimento de Salvatore Guglielmo Rogato e de seu Irmão Flavio Pietro Tommaso Rogato



Fonte: Comunne di San Marco Argentano, Província de Cosenza
Disponível em: <http://www.comune.sanmarcoargentano.cs.it/>
Acessado por: Flávia Danielle Rogato, Data: 20 - -

ANEXO B
Certidão de Óbito de Guglielmo Rogato



REPÚBLICA ... DO BRASIL

CARTÓRIO DO REGISTRO CIVIL

ESTADO DE Alagoas
COMARCA DE Maceió
MUNICÍPIO DE Maceió
1º DISTRITO DE Maceió

Francisco de Assis Figueirôa Barbosa
Oficial do Registro Civil

Certidão de Óbito

CERTIFICO que, em data de 09 de Setembro de 1966, no Livro Nº C 84, à fls. 178, sob o Nº 67638, foi feito o Registro de óbito de Guglielmo Rogato

falecido em 09 de Setembro de 1966, às 04:30 horas, nesta Hospital Montepio Soccorro, nesta cidade do sexo masculino de cor branca, profissão lavrador natural de Italia domiciliado e residente na rua do Hospital Montepio Soccorro, 48 Centro com 84 anos de idade, estado civil viuvo, filho de Louis Labrecque

tendo sido declarante José Alexandre Silva e o óbito atestado pelo Dr. Antenor Tavares que deu como causa da morte Bronco Pneumonia e o sepultamento foi feito no cemitério de Nossa Senhora da Piedade nesta cidade

Observações:

O referido é verdade e dou fé.

Maceió-AL, 20 de Janeiro de 1993

Oficial

Fonte: documento gentilmente cedido pela família Rogato, em junho de 2010

ANEXO C
Certidão de Nascimento de Ada Rogato

Republica dos Estados Unidos do Brasil
DISTRITO, MUNICIPIO E COMARCA DE SÃO PAULO
CAPITAL DO ESTADO DO MESMO NOME
Décima Terceira Zona (Cambuci)

Cartorio de Paz e Registro Civil da 13ª Zona - CAMBUCI
NOV 17 1939
Escrivão: JOSÉ REGINATO
SÃO PAULO

REGISTRO CIVIL
CERTIDÃO DE NASCIMENTO
JOSÉ REGINATO
Escrivão de Paz e Oficial do Registro Civil

N. 120 Fls. 54 v.

Certifico que no Livro N. 4 de assentamentos de nascimentos, está registrada uma criança do sexo feminino, nascida no dia vinte e dois de Dezembro de mil novecentos e dez, às oito horas e dez minutos, nesta zona, á rua Barão de Iguape, nº 162, com o nome de Ada, filha legitima de Guglielmo Rogato e de dona Maria Rosa Rogato. São avós paternos Antonio José Rogato e Philomena Rogato, e maternos Francisco Greco e Vicentina Spagale.

O referido é verdade e dou fé.
Cartório de Paz da 13.ª Zona (Cambuci), São Paulo.
17 de Novembro de 1939.
O OFICIAL,

RECONHECER NO TABELIONATO VEIGA 41º RUA DE S. BENTO - 41 SÃO PAULO

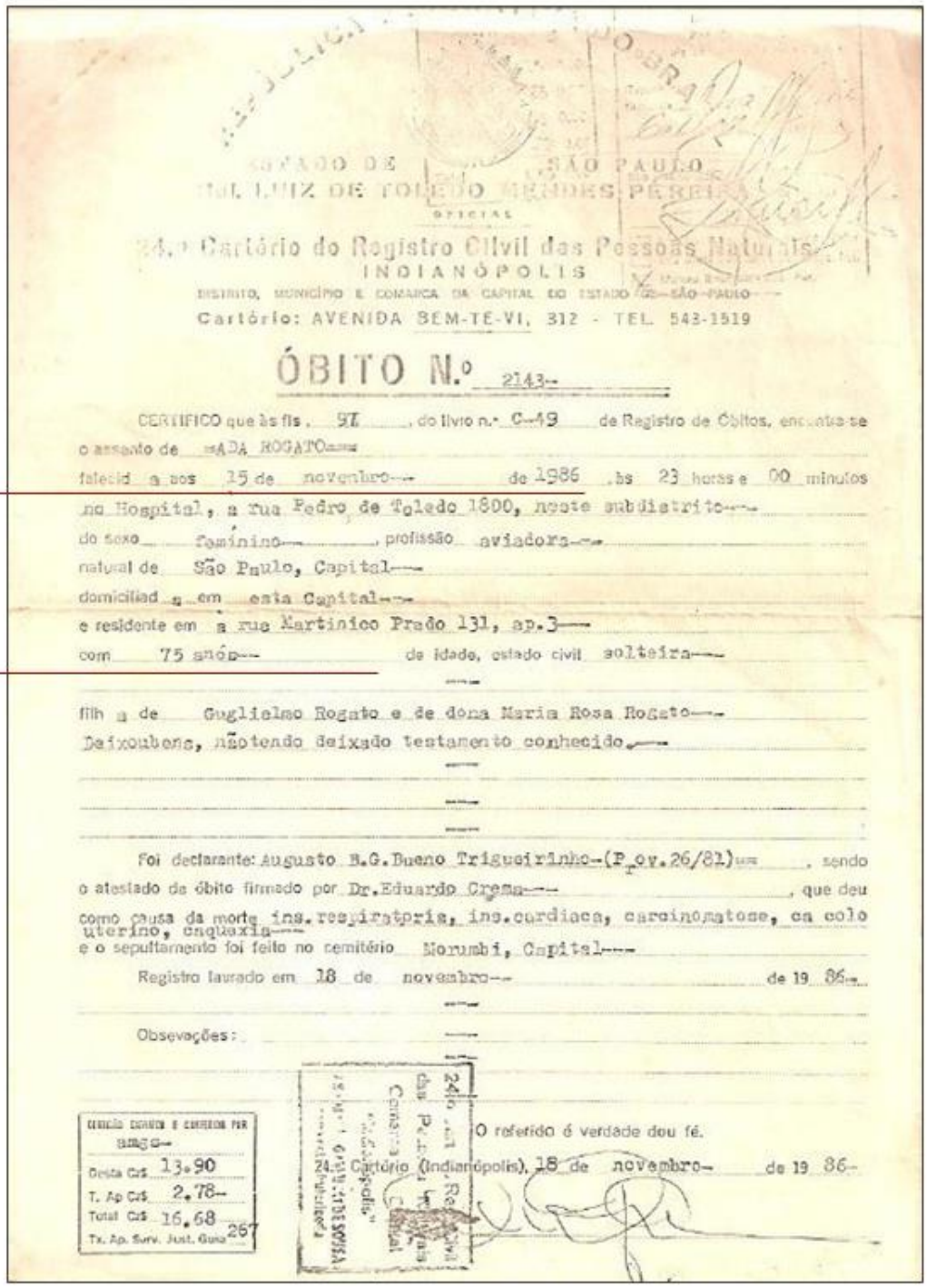
S. Paulo, 17 Novembro 1939.
José Reginato.

Certo. 9-1-40. Guedes

Fonte**:** documento gentilmente cedido pela família Rogato, em junho de 2010

ANEXO D

Certidão de Óbito de Ada Rogato



ESTADO DE SÃO PAULO
CEL. LUIZ DE TOLEDO MENDES PEREIRA
OFICIAL

24.º Cartório do Registro Civil das Pessoas Naturais
INDIANÓPOLIS
DISTRITO, MUNICÍPIO E COMARCA DA CAPITAL DO ESTADO DE SÃO PAULO
Cartório: AVENIDA SEM-TE-VI, 312 - TEL. 543-1519

ÓBITO N.º 2143

CERTIFICO que às fls. 97, do livro n.º C-49 de Registro de Óbitos, encontra-se o assento de ADA ROGATO
falecid a aos 15 de novembro de 1986, hs 23 horas e 00 minutos no Hospital, a rua Pedro de Toledo 1800, neste subdistrito
do sexo feminino, profissão aviadora
natural de São Paulo, Capital
domiciliad a em esta Capital
e residente em a rua Martinico Prado 131, ap.3
com 75 anos de idade, estado civil solteira
filh a de Guglielmo Rogato e de dona Maria Rosa Rogato
Deixou bens, não tendo deixado testamento conhecido.

Foi declarante: Augusto B.G.Bueno Trigueirinho-(Proc.26/81), sendo o atestado de óbito firmado por Dr.Eduardo Crema, que deu como causa da morte ins.respiratoria, ins.cardiaca, carcinomatose, ca colo uterino, enquexia
e o sepultamento foi feito no cemitério Morumbi, Capital
Registro lavrado em 18 de novembro de 19 86

Observações:

O referido é verdade dou fé.
24.º Cartório (Indianópolis), 18 de novembro de 19 86

Custa Cr$ 13,90
T. Ap Cr$ 2,78
Total Cr$ 16,68
Tx. Ap. Serv. Just. Guia 267

Fonte: documento gentilmente cedido pela família Rogato, em junho de 2010

ANEXO E
Fotografias de Guilherme Rogato
(Acervo particular da família Rogato)

(continuação)

Guilherme Rogato
Foto: 18.00 cm x 13.00 cm
Data: 19 - -

Guilherme Rogato
Foto: 18.00 cm x 13.00 cm
Data: 19 - -

ANEXO E
Fotografias de Guilherme Rogato
(Acervo particular da família Rogato)

(continuação)

Guilherme Rogato e amigos a bordo de um navio
Data: 19 - -

Excerto da foto anterior:
Guilherme Rogato a bordo de um navio, Data: 19 - -

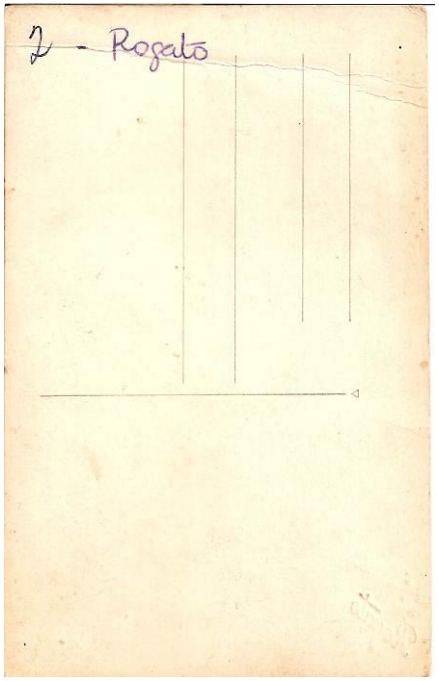
Guilherme Rogato
Foto: 11.00 cm x 7.00 cm
Data: 19 - -

ANEXO E

Fotografias de Guilherme Rogato (Acervo particular da família Rogato)

(continuação)

Guilherme Rogato (Verso)
Fotografia 13.5 cm x 8.5 cm
Data: 19 - -



Guilherme Rogato (Anverso – tipo cartão-postal)
Fotografia 13.5 cm x 8.5 cm
Data19 - -

ANEXO E

Fotografias assinadas por Rogato (Acervo particular da família Rogato)

(continuação)

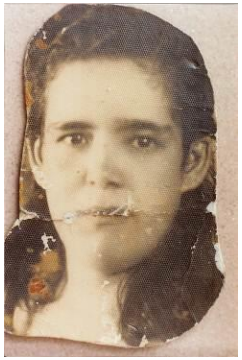
Flávia Rogato Foto: 13.5cm x 08.5cm Data: 1944	**Flávia Rogato** Foto: 22.03cm x 16.02cm Data: 19 - -	**Flávia Rogato** Foto: 13.5cm x 08.5cm Data: 19 - -	**Flávia Rogato (Com Fantasia de Carnaval)** Foto: 13.5cm x 08.5cm Data: 19 - -
Flávia Rogato Foto: 14.5cm x 10.5cm Data: 19 - -	**Flávia Rogato** Foto: 14.5cm x 10.5cm Data: 19 - -	**Flávia Rogato** Foto: 14.5cm x 10.5cm Data: 19 - -	**Flávia Rogato** Foto: 23.5cm x 17.5cm Data: 19 - -

ANEXO E

Fotografias assinadas por Rogato (Acervo particular da família Rogato)

(conclusão)

Guilherme Rogato ao lado de sua filha Flávia
Foto: 14.5cm x 10.5cm
Data: 19 - -



Sr.ª Augusta Pereira dos Santos (Esposa de Rogato)
Foto: s. inf.
Data: 19 - -

Flávia Rogato Farias com 15 anos
Foto: 12.00cm x 07.00cm
Data: 1958

ANEXO F

Fotografias assinadas por Rogato

(Acervo particular do artista plástico Luiz Nogueira Gomes - Lula Nogueira)

(continua)

Família Nogueira (Foto com dedicatória assinada por Aloisio e Edith)

Data: 1928

Dimensões: arquivo digital (s.inf.)

Família Nogueira (Os noivos Carlos e Edith na residência situada na Rua Boa Vista)

Data: 1927

Dimensões: arquivo digital (s.inf.)

ANEXO F

Fotografias assinadas por Rogato

(Acervo particular do artista plástico Luiz Nogueira Gomes - Lula Nogueira)

(continuação)

Família Nogueira (Aloisio, Edith, Alberto e Sonia)

Data: 1932

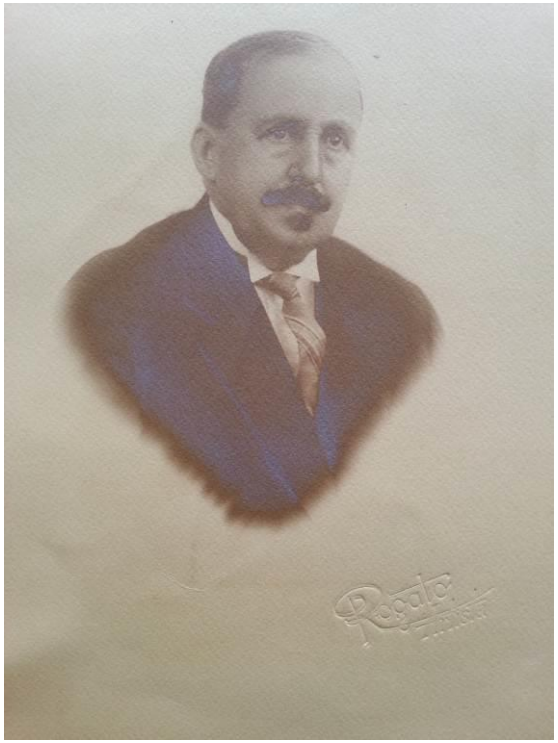
Dimensões: arquivo digital (s.inf.)

ANEXO F

Fotografias assinadas por Rogato

(Acervo particular do artista plástico Luiz Nogueira Gomes - Lula Nogueira)

(continuação)



Família Nogueira (Sr. João Nogueira)
Data: 19 - -
Dimensões: arquivo digital (s.inf.)

Família Nogueira (Sr.ª Isa)
Data: 1929
Dimensões: arquivo digital (s.inf.)

ANEXO F

Fotografias assinadas por Rogato

(Acervo particular do artista plástico Luiz Nogueira Gomes - Lula Nogueira)

Família Nogueira (Cecília, Antônio e João)

Data: 1932

Dimensões: arquivo digital (s.inf.)

ANEXO G
Fotografias assinadas por Rogato
(Acervo particular do Padre Érico Rodrigues de Mello Falcão)

(continua)

Davis (01)
Foto: 14,00cm x 8,5cm
Data: 19 - -

Davis (02)
Foto: 14,00cm x 8,5cm
Data: 1949

Davis (03)
Foto: 14,00cm x 8,5cm
Data: 1951

ANEXO G

Fotografias assinadas por Rogato

(Acervo particular do Padre Érico Rodrigues de Mello Falcão)

(continuação)

 Davis com 10 anos de idade Foto: 14,00cm x 8,5cm Data: 1956	 **Davis com 10 anos de idade** Foto: 14,00cm x 8,5cm Data: 1956	 **Davis (1ª Comunhão)** Foto: 23,00cm x 17, 00cm Data: 19 - -
 Davis Tocando Acordeom Foto: 14,00cm x 8,5cm Data: 1954	 **Carlito** Foto: 14,00cm x 8,5cm Data: 1936	 **Sebastião Lúcio** Foto: 14,00cm x 8,5cm Data: 1937

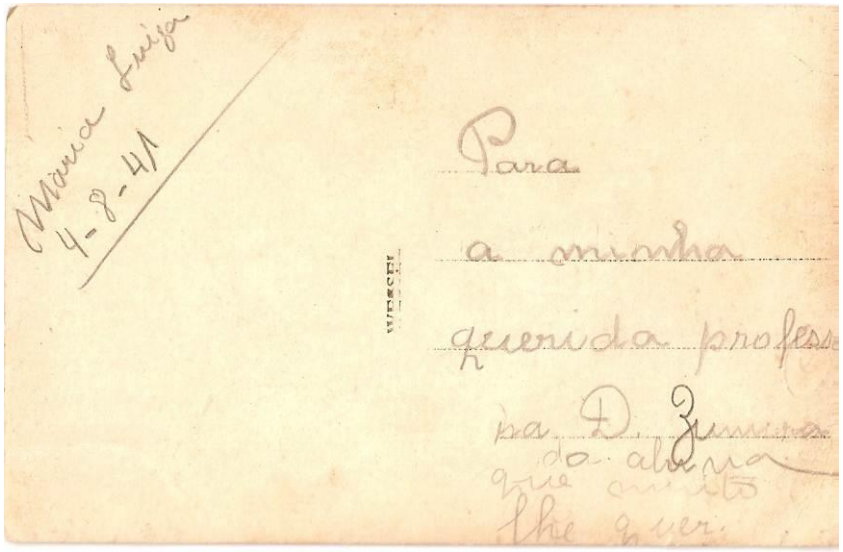
ANEXO G

Fotografias assinadas por Rogato

(Acervo particular do Padre Érico Rodrigues de Mello Falcão)

(continuação)

Maria Luiza
Foto: 14,00cm x 8,5cm
Data: 1941



Maria Luiza (Anverso da foto anterior)
Foto: 14,00cm x 8,5cm
Data: 1941

ANEXO G
Fotografias assinadas por Rogato
(Acervo particular do Padre Érico Rodrigues de Mello Falcão)

(conclusão)

Sr.ª Daisy
Foto: 14,00cm x 8,5cm
Data: 1955

Sr.ª Zulmira
Foto: 14,00cm x 8,5cm
Data: 1932

ANEXO H

Tipos de Assinaturas de Guilherme Rogato e Datas

(continua)

	1927
	1928
	1929
	19 - -
	1932

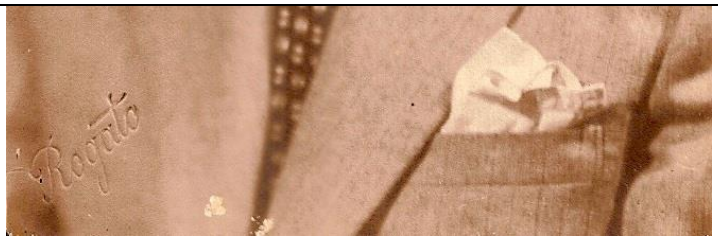
ANEXO H

Tipos de Assinaturas de Guilherme Rogato e Datas

(conclusão)

1934

19 - -



1936

1941

1956

Regalo
de Artista