

# **A JOÃO GUIMARÃES ROSA (MARCELLO TASSARA; ROBERTO SANTOS, 1968): DIÁLOGOS ENTRE O CINEMA EXPERIMENTAL E A ARTE CONTEMPORÂNEA**

Vinícius José Franqueto<sup>1</sup>

**Resumo:** Este texto propõe uma reflexão sobre os significados do curta-metragem *A João Guimarães Rosa* (1968) a partir de duas dimensões, organizadas em dois momentos distintos. Inicialmente, apresento a historicidade da produção e a realização do primeiro filme do curso de cinema da USP. O projeto foi organizado por várias mãos e distintos olhares que compartilhavam propostas de novas experimentações da cinematografia nacional, fomentadas pelos diálogos universitários projetados pelos resultados dos primeiros cursos de graduação de cinema no país. Em um segundo recorte, aponto possíveis ressignificações artísticas em torno de sua contemporaneidade, pois ela foi inserida como uma das obras da exposição de arte *Agora ou Nunca – Devolução: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat*, organizada pela própria artista em colaboração de Rachel Rezende, no *Instituto Moreira Salles*. Como hipótese, identifico que o estudo histórico de um objeto fílmico é dependente de diferentes interpretações do seu tempo, e eles podem ser definidos nos sentidos entrelaçados ao cinema e a arte contemporânea. Ainda nesse sentido, as definições teóricas da historicidade do cinema propostas por Jacques Rancière, somadas às contribuições de Philippe Dubois sobre o “efeito cinema” na arte contemporânea e às percepções sobre os possíveis discursos do vídeo e de sua linguagem, evidenciados por Arlindo Machado, deverão auxiliar nas definições conceituais deste artigo.

**Palavras-chave:** *A João Guimarães Rosa*; cinema; memória; História; arte contemporânea.

## **Introdução**

No fim dos anos de 1960 e início da década de 1970, procuravam-se novas formas de propor e fazer cinema nacional após quase uma década do alvorecer do cinema novo. A ideia de realização de longas-metragens constituía nas diferenças entre a frente cinemanovista e o Cinema Marginal. Olga Futemma evidencia que as propostas oscilantes são percebidas entre os próprios diretores do cinema novo<sup>2</sup>, mas também decorrentes das discussões proporcionados pelas primeiras graduações de

---

1 Doutorando em História pela Universidade Federal do Paraná, na linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa, em pesquisa sobre o Cinema Brasileiro. Mestre em História pela mesma instituição, graduado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Tem como áreas de interesse: História Contemporânea, História e Cinema, Cinema Brasileiro.

2 FUTEMMA, Olga Toshiko. *Roberto Santos: vinte e três anos após, O grande momento, Os amantes da chuva*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1982.

cinema do país, bem como, as pretensões ligadas à contracultura, no modo de experimentar novas possibilidades estético-ideológicas<sup>3</sup>.

Um desses casos de experimentação no ambiente cinematográfico e acadêmico resultou no curta-metragem *A João Guimarães Rosa*. Produzido na graduação de cinema da USP, o filme foi idealizado nas aulas práticas de realização cinematográfica ministrada por Roberto Santos. Iniciado entre os anos de 1966 e 1967, o curso Comunicação Social, Habilitação Cinema na Escola de Comunicações Culturais (ECC), conhecido atualmente como Escola de Comunicações e Artes (ECA), da USP<sup>4</sup>, teve Rudá de Andrade como primeiro coordenador e um corpo docente composto por nomes conhecidos do cinema e da crítica especializada. Eram eles Jean-Claude Bernardet, Paulo Emílio Salles Gomes, Maurice Capovilla, Marcello Tassara e o próprio Roberto Santos.

Além de ser um curta-metragem experimental na realização, organizado no processo criativo dentro do ambiente acadêmico, a técnica e a temática utilizadas também se mostraram inovadoras para o contexto. A obra apresenta diálogos entre cinema, fotografia e literatura. No caso do cinema, especifica-se na produção técnica, dependente de montagem e de um modo de filmagem novo para o período: o *table-top*, mais conhecido hoje como *fotofilme*, modo em que a câmera acompanha traços em imagem plana, aproximando e distanciando os elementos presentes nela. Em segundo caso, o papel fotográfico de Maureen Bisilliat, artista irlandesa erradicada no Brasil na década de 1950, que produziu em seus primeiros trabalhos no país, os registros do sertão roseano. E, por fim, estes registros que caminham até o terceiro e último elemento, a literatura, presente nos versos em homenagem a Guimarães Rosa.

O curta-metragem possibilitou prestígio e novas possibilidades ao curso de cinema. Pouco tempo depois de seu lançamento, foi bem recebido pela crítica e pelo público entusiasta, chegou a receber diversos prêmios no circuito nacional, além disso, garantiu mais produções filmicas para o ECC. No entanto, foi pouco exibido em cinemas comerciais e, de certa forma, com o passar do tempo e os novos caminhos estéticos do cinema nacional, foi esquecido fora do circuito cultural que faz parte. De todo modo, o tempo passou, e o acesso e interesse ao filme também se alteraram. Há pouco mais de meio século de sua produção e lançamento, passou a compor a exposição *Agora ou Nunca – Devolução: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat*, produzida pelo Instituto Moreira Salles. Em decorrência da pandemia de Covid-19, junto de outras obras da artista, recebeu uma página virtual e foi compartilhada em um site de agregadores de vídeos. Formaram-se assim, novos significados e possibilidades para a obra.

Portanto, este texto se caracteriza por uma pesquisa dividida em dois momentos: a primeira etapa garantindo um estudo da historicização de *A João Guimarães Rosa* – por meio do resgate histórico de um filme tão pouco conhecido e divulgado, detenho o olhar para a sua relevância no circuito cinematográfico, acadêmico e cultural do recorte; já no segundo momento, encaro o objeto em outra chave de leitura, dependendo principalmente das possíveis alterações de sentido da obra, problematizando

3 XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 34.

4 PROJETO Memórias da ECA/USP: 50 anos. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/memorias/pt-br/content/ecc>. Acesso em: 15 jul. 2023.

sua função diante das possíveis linguagens do vídeo no nosso tempo. É por meio das confluências entre a experimentação cinematográfica e a arte contemporânea que são instigadas as hipóteses e a estrutura teórica que dão suporte à pesquisa.

## 1. A João Guimarães Rosa: experiência cinematográfica no meio acadêmico

O curta-metragem *A João Guimarães Rosa* (1968) é um projeto realizado por várias mãos em contexto de experimentações da cinematografia nacional, portanto, é indispensável historicizá-lo neste artigo. Olga Futemma indica que o contexto de produção do filme é definido pela situação das produções cinematográficas e das discussões estabelecidas nesse meio, fomentadas pelos diálogos universitários projetados nos resultados dos primeiros cursos de graduação de cinema no país. A pesquisadora ressalta que, entre o fim dos anos de 1960 e início da década de 1970, procuravam-se novas formas de propor e fazer cinema nacional após quase uma década do alvorecer do Cinema Novo<sup>5</sup>. Para Marcos Napolitano, em meados dos anos 1970, a cultura e as artes foram importantes como produtos de oposição e resistência contra o regime militar. No entanto, a forma de compreensão crítica não deve depender apenas de análises dicotômicas entre a “resistência” aos militares e a “cooptação” política cultural ao regime. O contexto específico proporciona a investigação do quadro histórico-cultural que revela coerências e contradições do seu tempo<sup>6</sup>.

À vista disso, cabe ressaltar que o desenvolvimento desta pesquisa ocorreu pela aproximação com o curta-metragem dentro do contexto selecionado durante os desdobramentos da investigação sobre trajetória do diretor Roberto Santos, coordenador do curta-metragem, e a realização do longa-metragem experimental *Vozes do Medo* (1972-1974), foco da pesquisa de doutoramento deste autor<sup>7</sup>. Como este texto é versado em um entorno do recorte de uma pesquisa mais ampla, não proponho aqui a análise minuciosa do que se vê em tela. Em vez desse método, opto por um processo de resgate contextual do curta escolhido, o que possibilitará espaços para novas problemáticas relacionadas à intersecção entre história, memória e linguagem cinematográfica.

O cinema organizado em cursos de graduação descrito por Futemma é sinalizado na apresentação dos créditos iniciais curta escolhido como objeto fio-condutor desta

---

5 FUTEMMA, *op. cit.*, p. 42.

6 NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: A Vida Cultural Brasileira Sob o Regime Militar. 1964 a 1985. Ensaio Histórico*. São Paulo: Intermeios, 2017, p. 199.

7 A pesquisa tem como título “*O que fazer do medo*”: a historicidade do longa-metragem *Vozes do Medo* e o cinema de Roberto Santos (1968-1975). Nela propõe-se a análise de outra obra também dirigida e organizada por Roberto Santos (*Vozes do Medo*, 1972-1974), a qual também foi realizada por meio de diferentes mãos e olhares, dentro de um recorte de experimentações da cinematografia nacional e sujeita à repressão e censura política do governo militar brasileiro. A proximidade entre as duas pesquisas é realizada pelo entrelaçamento do recorte temporal e das novas escolhas cinematográficas do cineasta paulista entre as décadas de 1960 e 1970.

análise. A obra é iniciada por meio de três elementos fílmicos: a imagem escura e sombreada de cabeças de gado, representadas por chifres pontiagudos e acompanhadas de um vaqueiro, em contraste ao horizonte branco, sugerindo um recorte delineado de uma fotografia em preto e branco; adiciona-se a essa forma imagética do sertão o som do berrante, destacando a temática da obra. Estamos diante de uma das fotografias do inventário fotográfico realizado por Maureen Bisilliat<sup>8</sup> em 1966 do sertão roseano presente nas obras de Guimarães Rosa. O terceiro elemento fílmico indica a pluralidade na concepção e realizada da obra: “departamento de cinema escola de comunicações culturais UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO apresenta”. No plano seguinte vemos o título e, em sequência, são listados os demais cineastas com suas respectivas funções na execução do filme. A figura 1 indica a montagem dos primeiros três quadros do curta-metragem:

**Figura 1** – Créditos iniciais de A João Guimarães Rosa



<sup>8</sup> A fotógrafa de origem irlandesa fixou suas raízes no Brasil no final da década de 1950, onde encontrou nos sertões do interior brasileiro a realidade que buscava registrar. A articulação de suas obras se organizava junto aos textos literários de escritores consagrados, produzindo obras poético-visuais que contemplaram não apenas Guimarães Rosa, mas também contemplou os escritores Mário de Andrade, Euclides da Cunha e João Cabral de Melo Neto e Ariano Suassuna.



**Fonte:** montagem do autor com base em A João Guimarães Rosa (1968).

A fundação do curso de Comunicação Social, Habilitação Cinema na Escola de Comunicações Culturais (ECC), hoje Escola de Comunicações e Artes (ECA), da USP<sup>9</sup>. Iniciado entre os anos de 1966 e 1967 em São Paulo, teve como primeiro coordenador do curso Rudá de Andrade e o corpo docente inicial composto por nomes conhecidos do cinema e da crítica especializada, incluindo Jean-Claude Bernardet, Paulo Emílio Salles Gomes, Roberto Santos e Maurice Capovilla.

Segundo Inimá Simões, as primeiras turmas incluíram diversos alunos(as) que seguiram carreira no círculo de produções cinematográficas, escolhendo também a

<sup>9</sup> PROJETO Memórias da ECA/USP: 50 anos. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/memorias/pt-br/content/ecc>. Acesso em: 15 jul. 2023.

crítica ou o ambiente acadêmico, mantendo-se profissionalmente pelo cinema<sup>10</sup>. As aulas eram organizadas por meio das discussões teóricas e projeções de diversas obras cinematográficas mundiais. O exercício prático na produção de uma obra surgiu dentro do corpo docente. Roberto, que atuava na área de realização cinematográfica, assumiu a coordenação do primeiro curta que seria realizado pelo curso de cinema da USP.

Com a produção executiva realizada por Rudá de Andrade e Lívio Norbert Spiegler, o filme contava ainda com outros professores e cineastas listados nos créditos iniciais do curta: Marcello Tassara, que acompanhou Roberto na direção e no grupo de professores; Eduardo Leone, assistente de direção; Reynaldo Barbirato e Charles Fernand Mendes de Almeida, responsáveis pelo manejo das fotografias de Bisilliat; Chico de Moraes e Humberto Marçal, na organização sonora realizada com equipamentos da falida Companhia Vera Cruz<sup>11</sup>. Érico Elias explica sobre as escolhas de produção, indicando as escolhas do formato do curta principalmente pela falta de recursos do período:

No caso de *A João Guimarães Rosa*, o filme foi realizado com fotografias por ser a única forma de viabilizar uma produção de baixo custo que coubesse no orçamento disponível, foi uma escolha estética induzida por uma restrição de recursos materiais. Isso não significa, entretanto, que uma técnica mais “barata” tenha um potencial expressivo inferior ao de uma técnica “cara”. A prova disso é que o filme resultante do experimento tem grandes qualidades, embora tenha sido realizado com ferramentas relativamente simples, sem atores ou filmagens ao vivo, com a matéria prima recolhida de um ensaio fotográfico e seu relacionamento com a obra de um escritor<sup>12</sup>.

Em artigo sobre Tassara para o jornal da USP, João Paulo Amaral Schlittler comenta a participação do cineasta no curta-metragem proposto no curso da USP. O pesquisador comenta que a veia poética do cineasta se fez junto à academia, aos alunos e colegas, explorando novas técnicas para a cinematografia<sup>13</sup>, nesse caso, a introdução do *fotofilme*<sup>14</sup> no Brasil. A atuação pedagógica na realização do filme possibilitou indicar, por meio de experiências cinematográficas fora do circuito comercial ou artístico, ideias que a universidade também poderia se inserir a este campo. Schlittler entende que *A João Guimarães Rosa* é um marco para a animação brasileira. Partindo desse comentário, desenvolvo outras percepções desta análise, considerando a noção da His-

10 Simões indica alguns nomes da primeira turma do curso de cinema que seguiram sua vida profissional junto ao cinema, são eles: Djalma Limongi Batista, Plácido Campos Júnior, Roman Stulbach, Jan Koudela, Marília Franco, Ismail Xavier, Eduardo Leone e Aloysio Raulino. Ver: SIMÕES, Inimá. *Roberto Santos: a hora e vez de um cineasta*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997. p. 125-134.

11 CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 15 jul. 2023.

12 ELIAS, Érico. Da fotografia ao cinema: os fotofilmes de Marcello Tassara. *Studium*, São Paulo, v. 29, 2009, p. 81.

13 SCHLITTLER, João Paulo Amaral. Quem foi Marcello Tassara (com dois Ls)? *Jornal da USP*, São Paulo, 21 set. 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/quem-foi-marcello-tassara-com-dois-ls/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

14 Schlittler (2020) indica que o *fotofilme* era conhecido na época como *table-top*, técnica realizada pela captação fotográfica de material plano com a câmera posicionada em um eixo ortogonal.

tória e da Memória envolvidas nas produções cinematográficas do contexto.

Para tanto, indico a interpretação da historicidade do cinema proposta por Jacques Rancière. O filósofo francês interpreta o cinema como parte de um tempo específico e que é determinado pelas possibilidades da história. Portanto, a ideia de cinema como arte é aliada a história, ele é dependente das características que moldam a experiência que pertencem: “à técnica, à arte, ao pensamento e à política. Por exemplo: ele conecta uma ideia de agente histórico ao tipo de imagem do homem que produziu suas técnicas de gravação e projeção”<sup>15</sup>. Nesse sentido, Rancière define que a era do cinema é a era da história como um significado moderno. Para tanto, a inscrição cinematográfica é concebida de três maneiras: “tipo de trama em que o filme consiste, a função de memorialização que ele cumpre e a maneira como atesta uma participação em um destino comum”<sup>16</sup>.

Simões indica que foi Roberto quem sinalizou a ideia de utilizar as fotografias de Maureen Bisilliat como temática do curta-metragem<sup>17</sup>. No filme, acompanhamos as imagens de Maureen junto de trechos narrados por Humberto Marçal do romance *Grande Sertão: Veredas*. A escolha de obra literária moderna e a homenagem ao romancista não foi uma escolha aleatória. O objeto foi pensado e produzido em um recorte considerado por Ismail Xavier como a “oscilação na postura do Cinema Novo”, pois os filmes “mais comportados” entre os anos de 1965 e 1968 buscaram dialogar com a tradição literária<sup>18</sup>. Outro ponto de relevância é a escolha da obra em homenagem a Guimarães Rosa conforme a conjuntura histórica de produção do curta-metragem em 1968. Seguindo a linha cronológica da vida do romancista escolhida para a 22ª edição da obra clássica, versão utilizada para esta pesquisa<sup>19</sup>, a trajetória profissional de Guimarães esteve em pauta tanto na opinião pública brasileira quanto em jornais do período.

As obras de Guimarães Rosa já haviam sido adaptadas ao cinema em 1965. *Grandes Sertões*, filme dirigido pelos irmãos Renato e Geraldo Santos Pereira e realizado pelas companhias de cinema Vera Cruz e Vila Rica, romantiza para as telas a história do jagunço Riboaldo e Diadorim. No entanto, foi a adaptação de outro conto do romancista que fez maior sucesso neste período: *A hora e a vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1966). O segundo longa-metragem ficcional dirigido por Roberto recebeu inúmeras premiações nacionais e internacionais e um sucesso da crítica especializado e, inclusive, foi o filme que representou o Brasil no XX Festival de Cannes<sup>20</sup>. Todo o sucesso não se refletiu nas bilheteiras e foi um filme que sofreu com pouco sucesso com o público geral. De todo modo, as premiações em 1966 garantiram

---

15 RANCIÈRE, Jacques. A historicidade do cinema. *Significação*, São Paulo, v. 44, n. 48, jul./dez. 2017, p. 247.

16 RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 249.

17 SIMÕES, *op. cit.*, p. 126.

18 XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 66.

19 ROSA, João Guimarães. *O Grande Sertão: Veredas*. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

20 O site oficial do Festival de Cannes relembra a indicação de *A hora e a vez de Augusto Matraga* no ano de 1966. Disponível em <https://www.festival-cannes.com/en/retrospective/1966/>. Acesso em: 26 jan. 2024.

inúmeros recortes em periódicos que noticiavam a poesia de Guimarães nas telas de cinema, destacaram-se notícias em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, capitais que mantiveram o filme em cartaz por um tempo maior.

Junto do filme, Guimarães Rosa também recebe reconhecimento nacional e internacional na segunda metade da década de 1960. Após ser eleito de forma unânime para a Academia Brasileira de Letras em 1963, aceitou que a cerimônia fosse concedida apenas quatro anos mais tarde. Assim, em 16 de novembro de 1967, ocorre a cerimônia de posse que torna emblemática seu discurso: “O verbo e o logos”<sup>21</sup>, todavia, de forma repentina, faleceu apenas três dias após a posse. Não posso deixar de lembrar também que a obra foi realizada entre os anos de 1968 e 1969, período de auge da censura após a assinatura do Ato Institucional n. 5 pelo Artur da Costa e Silva no dia 12 de dezembro de 1968, na época, presidente da República. Momento de maior endurecimento político demonstrado pelo avanço da censura, das cassações, das prisões, da tortura, dos exílios e da pressão vivenciada pela sociedade brasileira que nos deparamos com esta obra<sup>22</sup>.

Conforme a historicidade do cinema problematizada pela teoria de Rancière, retomo as escolhas, inicialmente contextuais, para a realização do curta-metragem. Simões e Bisilliat reforçam a escolha de Roberto para a temática do filme realizado dentro do curso da USP. Interpreto a experiência na realização de *Matraga* e a boa relação do diretor com o romancista como parte intrínseca ao momento da experiência cinematográfica acadêmica. Soma-se ainda ao processo de homenagem póstuma em torno da notícia triste que envolvia a partida de Guimarães Rosa, persistindo assim em uma possibilidade de memorialização dos versos acompanhados das fotografias em movimento do sertão mineiro.

A ideia de homenagem ao literato se organizou em torno dos cineastas, seja os mais experientes ou os que iniciavam sua jornada no cinema. Retomando aos comentários de Inimá Simões, a ideia de Roberto foi corroborada por Maureen Bisilliat em comentário a Schlittler:

A ideia básica foi do Roberto Santos e envolveu o Rudá [de Andrade]. Decidimos fazer esta parte mineira de Guimarães Rosa, eu [Maureen] criei o sequenciamento, o Marcello fez a animação e o [Humberto] Marçal e Chiquinho [de Moraes], o som... O nosso trabalho envolveu uma dose de coragem, a gente subia e descia aquela máquina: o Marcello era por excelência um matemático, o projeto exigia uma minutagem precisa, era uma coisa de silêncio e precisão, tudo previamente calculado<sup>23</sup>.

A escolha temática do cineasta, junto ao grupo de professores, entrelaçou o romancista e o inventário fotográfico da artista. Partindo desse princípio, retomo ao acervo digital do Instituto Moreira Salles, que contempla textos, imagens e recortes

21 O discurso de posse na Academia Brasileira de Letras de Guimarães Rosa está disponível no *site* da academia. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/discurso-de-posse>. Acesso em: 27 jan. 2024.

22 NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

23 SCHLITTLER, *op. cit.*

da fotógrafa inglesa radicada no Brasil desde os anos 1950. No acervo, foi encontrada uma série de textos que inspiram os diálogos entre fotografia e literatura nas obras da artista. Em *Escrever com a imagem e ver com a palavra: A João Guimarães Rosa*, encontramos novos detalhes do processo de realização da produção fotográfica. Aos relatos, o próprio escritor encorajou a artista em realizar o trabalho em 1966:

Maureen viajava para o sertão e voltava ao autor para lhe mostrar as fotos que fizera, impressas em formato pequeno. Atrás delas, Rosa anotava nomes de pessoas, lugares e outros detalhes; tinha certeza de que ela, por sua ascendência irlandesa e por seu espírito de “cigana”, como costumava dizer, entenderia muito bem aquele local<sup>24</sup>.

O diálogo entre Rosa e Bisilliat seguiu rumos diferentes às obras literárias anteriormente adaptadas. As fotografias se tornaram públicas por meio do curta-metragem, e a linguagem cinematográfica possibilitou um novo sentido às imagens e às palavras de *Grande Sertão*. A ampliação e a redução das imagens, os ângulos da câmera e a organização dos planos, a rapidez e a lentidão em certos momentos, a alternância entre música e a narração garantiram novos significados ao olhar experimental do sertão mineiro.

Em outro ponto ainda, cabe ressaltar que, após o período do filme nos circuitos cinematográficos, as fotografias selecionadas para o curta voltaram a circular de outra forma. Maureen Bisilliat lançou em 1969 o inventário de fotografias acompanhados de trechos do romance considerados pela artista como complementares às imagens. Além dessa primeira publicação, o livro fotográfico teve ainda mais duas edições, em 1974<sup>25</sup> e 1979<sup>26</sup>. Isso representou uma forma de expandir aquilo que se viu em tela e que pôde ser realizado em um momento ainda muito próximo à perda de um importante escritor nacional. As homenagens e a busca pela manutenção da memória de Guimarães Rosa ainda se mantinham no âmbito cultural e artístico do período. Assim, retomamos o processo de encarar a historicidade do cinema na obra.

Rancière indica que as definições conceituais entre história e cinema se colocam juntos ao regime estético como parte da noção de partilha do sensível. O filósofo presume que o regime estético possibilita a desvinculação da representação e em produções artísticas. Já o conceito de partilha do sensível é definido por ele como: “[...] sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência do comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas”<sup>27</sup>. Rosane

---

24 *A João Guimarães Rosa* In: Instituto Moreira Salles: *Escrever com a imagem e ver com a palavra – Fotografia e literatura na obra de Maureen Bisilliat*. Artigo publicado em 18 de outubro de 2019. Disponível em: <https://ims.com.br/2019/10/18/escrever-com-a-imagem-e-ver-com-a-palavra-a-joao-guimaraes-rosa-maureen-bisilliat/>. Acesso em: 27 jan. 2024.

25 Tive acesso a parte da publicação por meio do artigo virtual disponível no *site* do IMS: <https://ims.com.br/2019/10/18/escrever-com-a-imagem-e-ver-com-a-palavra-a-joao-guimaraes-rosa-maureen-bisilliat/>. Acesso em: 27 jan. 2024.

26 A edição de 1979 está disponível em <https://livrosdefotografia.org/publicacao/24258/a-joao-guimaraes-rosa>. Acesso em: 27 jan. 2024.

27 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 15.

Kaminski define uma possibilidade de análise nas definições teóricas indicando que os filmes fazem parte de um regime de sensibilidade, no qual a opacidade é também recurso de expressão. Assim, uma obra cinematográfica não narra apenas a realidade. A autora define que: “Por meio da enquadração e da montagem, constroem e difundem imagens-ideias que produzem sentidos sociais, culturais e identitários, e se tornam ativos na compreensão do mundo”<sup>28</sup>.

À vista de tal relação, instigo novos olhares para a obra e para o processo histórico em torno dela. As premiações do curta-metragem em festivais da época evocaram elogiosos comentários no meio cinematográfico e inspiraram êxito ao projeto desenvolvido na USP, mas e, agora, de que forma encontramos novos significados a este curta-metragem organizado por diversas mãos? Como absorvemos os detalhes das mesmas fotografias em novos formatos, por meio de outros locais de expressão artística e com olhares contemporâneos? Essas problemáticas são definidas junto às instigantes percepções teóricas do artigo de Philippe Dubois sobre o “efeito cinema” na arte contemporânea, o qual expande a noção da “arte como cinema e o cinema como arte”<sup>29</sup>, e as percepções sobre os possíveis discursos do vídeo e da sua linguagem propostas por Arlindo Machado.

## **2. A João Guimarães Rosa: publicação, acervo e arte contemporânea**

O segundo momento deste texto retoma a forma em que o curta-metragem escolhido como fio-condutor desta pesquisa pode ser alcançado atualmente. Inicialmente, a recepção positiva entre críticos e público especializado da época resultou na premiação em festivais<sup>30</sup> inspirando novas experiências cinematográficas para alunos e professores do curso de cinema da USP<sup>31</sup>. No entanto, o primeiro filme realizado por eles não está disponível digitalmente no acervo virtual do *Projeto Memórias da ECA/USP: 50 anos*, e são poucas as referências sobre ele na página digital da Cinemateca Brasileira.

O acesso ao filme atualmente se faz por meio de contas pessoais e/ou institucionais em sites de compartilhamento de vídeo, como o *Youtube* ou o *Vimeo*, apenas para citar

28 KAMINSKI, Rosane. *Poética da angústia: cinema e história* em Sylvio Back. São Paulo: Intermeios, 2021, p. 18.

29 DUBOIS, Philippe. Um “efeito cinema” na arte contemporânea [2006]. In: COSTA, Luiz Cláudio da (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 179-216.

30 Segundo o acervo digital da Cinemateca Brasileiro, o curta-metragem foi contemplado com as seguintes premiações: Melhor Filme Experimental no Festival de São Carlos, 1, 1969, SP; Primeiro Prêmio de Curta Metragem no Festival Norte do Cinema Brasileiro, 1, 1969, Manaus, AM; Melhor Curta Metragem no Festival de Brasília, 5, 1969, Brasília, DF.

31 Foi realizado outro curta-metragem no ano de 1968: Embu, também organizado por Roberto Santos, mas diferente do primeiro, os alunos e alunas participaram de forma mais efetiva na produção e organização da obra.

os dois agregadores mais conhecidos<sup>32</sup>. O que me chamou a atenção durante o desdobramento das ideias para a pesquisa e provocou o início deste texto foi a publicação do curta-metragem em uma conta institucional específica no *Youtube*: a divulgação é feita no canal do *Instituto Moreira Salles*. Investigando com mais insistência para esta forma de publicação, podemos constatar que o filme *A João Guimarães Rosa* faz parte do agrupamento de vídeos da exposição *Agora ou Nunca – Devolução: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat*<sup>33</sup>.

Diante de tais circunstâncias, recorro às reflexões sobre as razões e os interesses, tanto históricos quanto estéticos, do “efeito cinema” na arte contemporânea. Segundo Philippe Dubois, podemos teorizar a forma de desconstrução, seja da estrutura narrativa convencional e teleológica de filmes pensados para a exibição em cinemas e festivais, que permitem outras funções artísticas<sup>34</sup>. Assim, o curta-metragem selecionado faz parte de uma exposição de arte com o propósito de retomar e reafirmar os percursos, as conversas e o cotidiano silencioso, não mais de Guimarães Rosa, mas agora de Maureen Bisilliat. Compartilhando das percepções teóricas sobre o papel de obras audiovisuais como objeto de análise e seus lugares, recorro aos comentários de Arlindo Machado sobre a linguagem dos vídeos. Em artigo bastante comentado e provocativo para o seu contexto, o pesquisador indica que o vídeo não é realizado apenas como uma forma de registro ou documentação do real, e sim um objeto de expressão possível de “forjar discursos” sobre o real (e o irreal)<sup>35</sup>.

Rosane Kaminski destaca a necessidade de se pensar que o *lugar*, assim como a *maneira de apresentar* uma obra, faz parte da própria concepção da obra, possibilitando novas concepções das questões estéticas em referência ao espaço do meio artístico. Estes desdobramentos se apresentam desde a modernidade e que atualmente consistem em categoriais essenciais da arte contemporânea<sup>36</sup>.

Destaca-se que o acervo da artista radicada no Brasil foi adquirido pelo *IMS* em 2003. A partir desta data, suas obras foram reorganizadas por novos livros publicados, produção de longas-metragens e exposições de suas fotografias. Focalizando o olhar na exposição *Agora ou Nunca*, realizada por Maureen em colaboração com Rachel Rezende, coordenadora de fotografia do instituto, percebemos que parte de sua produção audiovisual foi reunida, incluindo três das mais “célebres equivalências literárias

---

32 A disponibilização de produções audiovisuais em acervos digitais, como o YouTube e o Vimeo, já é um tema em destaque nas pesquisas sobre acervos cinematográficos atualmente. Nesse sentido, entendo que este artigo pode contribuir para essa temática, possibilitando novas reflexões sobre a disponibilização, o acervo e a organização das obras audiovisuais produzidas em película na segunda metade do século XX e que agora estão acessíveis apenas em plataformas de compartilhamento de vídeo.

33 A exposição foi realizada de forma presencial durante o período da pandemia de Covid-19 presenciais durante o último trimestre de 2020 e o primeiro de 2021 nos centros culturais do *IMS* em São Paulo e em Poços de Caldas.

34 DUBOIS, *op. cit.*, p. 179-181.

35 MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. *Revista USP*, São Paulo, n. 16, 1996, p. 7.

36 KAMINSKI, Rosane. Arthur Omar e a Exposição Sonora “Silêncios do Brasil” (1992). In: COLÓQUIO HISTÓRIAS DA ARTE EM EXPOSIÇÕES. Modos História da Arte: Modos de ver, exibir e compreender”. *Anais [...]*. Comunicações, 2014. p. 37-49.

– Guimarães Rosa, Euclides da Cunha e Ariano Suassuna<sup>37</sup>. Neste ponto, as provocações de Dubois também orientam os novos formatos e dispositivos escolhidos para as obras cinematográficas atribuídas às exposições, reorientando o lugar do espectador. Para o teórico: “de ‘sua’ velha e boa sala escura para a exposição nas salas dos museus de arte, há uma série de parâmetros sobre os modos de recepção ‘específicos’ dessas imagens que se deslocaram, bem como diversas interrogações sobre a chamada ‘natureza’ de cada um desses modos<sup>38</sup>”.

A *João Guimarães Rosa* foi digitalizado em vídeo para a exposição em sua totalidade conforme foi concebido há algumas décadas como comenta Rezende no catálogo da exposição. Além disso, ela também evidencia os novos olhares e possibilidades de abordagem das obras selecionadas:

Acervos trabalhados em ilhas de edição entregam, de saída, um problema: fazem emergir imagens, apontando novas possibilidades de olhar e de abordagem. Mas podem, igualmente, *acusar engajamentos não alcançados, esvaziar relevância, potencializar a angústia do não realizado*. As obras aqui reunidas são o resultado do enfrentamento dessa questão. Seleção e opções de montagem foram norteadas pela intenção de *revelar dimensão desconhecida de uma carreira*, mas que não quer esconder seus erros, que valoriza ensaios. Estão expostas, desbragadamente, dúvida e inquietação.<sup>39</sup>

O processo de digitalização e depois partilha do filme realizado entre as décadas de 1960 e 1970 instigam as novas possibilidades de olhar e de abordagem. Retomamos às informações iniciais, em que a obra se caracterizava pela experimentação de cineastas e do corpo discente do curso da USP e que haviam sido escolhidas imagens realizadas por Bisilliat, não só para expor a obra da autora, e sim, homenagem póstuma a Guimarães Rosa. No caso da obra como parte de uma exposição atual, percebemos a alteração nos moldes e um processo em “revelar dimensão desconhecida de uma carreira”, nas palavras de Dubois.

E essas relações podem ser melhores desenvolvidas junto as outras obras audiovisuais que compõem a exposição e que têm temáticas e moldes técnicos, em sua concepção, diferentes do curta de 1968, o único realizado durante a década de 1960, com direção e produção que não incluíam Bisilliat. Os filmes disponibilizados na *playlist*, com exceção da homenagem ao escritor brasileiro, foram editados próximos a realização da exposição entre os anos de 2019 e 2020. Embora pareçam ter sido realizados com essa finalidade, o que vemos em tela são registros que se diversificam entre a trajetória da artista, seja como fotógrafa ou documentarista, em um recorte da sua atuação nas últimas quatro décadas.

Todas as obras se categorizam em um formato de produção audiovisual próximo, priorizando o olhar de Maureen como ponto de partida e de chegada da narrativa

37 REZENDE, Rachel. Devoluções. In: TEXTO de apresentação da exposição *Agora ou Nunca – Devolução: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat*. Publicado em: 5 ago. 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/2020/08/05/agora-ou-nunca-devolucao-texto-de-rachel-rezende/>. Acesso em: 31 jan. 2024.

38 DUBOIS, *op. cit.*, p. 184.

39 DUBOIS, *op. cit.*, p. 184, grifo meu.

proposto. Por mais que sejam organizados em vídeos experimentais, entrevistas ou fragmentos fílmicos da relação familiar e profissional da artista, o olhar se volta à experiência vivida por ela em suas viagens pelo mundo. Até mesmo no curta *Palavras e pensamentos captados ao quase acaso* (2020) – figura 2, em que vemos um mosaico de entrevistas realizadas entre 1994 e 2018<sup>40</sup>, somos sugestionados aos olhares de Billiart em enquadrar os entrevistados. A *performance* e o recorte na fala dos convidados(as) garantem uma nova perspectiva sobre o que Rezende identificou como “intenção em revelar a dimensão desconhecida de uma carreira”, direcionando novamente as escolhas estéticas e memorialísticas da artista na exposição<sup>41</sup>.

**Figura 2** – Apresentação da página digital da exposição *Agora ou Nunca – Devolução*.



**Fonte:** <https://ims.com.br/2020/08/05/agora-ou-nunca-devolucao-texto-de-rachel-rezende/>. Acesso em: 31 jan. 2024.

De todo modo, o fato relevante na ordem dos curtas da exposição é a retomada à obra literária de Guimarães Rosa. Conforme a apresentação de Maureen no site do IMS, são mais de dezesseis mil imagens, entre fotografia, negativos em preto e branco

40 A seleção de entrevistados é organizada na seguinte ordem: Darcy Ribeiro, Orlando Villas Bôas, Burle Marx, Josef Koudelka, Pietro Maria Bardi, Aleida Guevara, Zé do Mestre, Professor do Sertão, Jorge Bodanzky, Marcello Tassara, Emanuel Araújo e Janete Costa.

41 Como este texto focaliza a função artística do curta-metragem *A João Guimarães Rosa* na exposição *Agora ou Nunca*, escolhi não me alongar na apresentação e nos comentários sobre outros curtas da exposição. Reconheço o valor artístico e narrativo de cada um dos vídeos para a composição da exposição e não descarto um retorno analítico, principalmente por este texto se localizar como fragmento de uma nova pesquisa mais ampla.

e cromos coloridos, incorporados no acervo do instituto. Com esta informação, sou levado a problematizar a escolha do curta realizado em 1968 diante do vastíssimo repertório de imagens em sua trajetória profissional. Desta forma, quais seriam os sentidos que levaram a autora escolher especificamente *A João Guimarães Rosa* para compor a exposição? Partindo dos comentários de Rachel Rezende: de que modo o curta-metragem se encaixa em “acusar engajamentos não alcançados, esvaziar relevância, potencializar a angústia do não realizado” atualmente?

Para alcançarmos algumas respostas, ou talvez materializarmos novas perspectivas, retomo os sentidos que o vídeo proporciona. Para Machado, o discurso “videográfico” é impuro, ele reprocessa as formas de expressão que circulam outros meios, para o teórico:

Sabemos, pelo simples exame retrospectivo da história desse meio de expressão, que o vídeo é um sistema híbrido, ele opera com códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro, da literatura, do rádio, e mais modernamente da computação gráfica, aos quais acrescenta alguns recursos expressivos específicos, alguns modos de formar ideias ou sensações que lhe são exclusivos, mas que não são suficientes, por si sós, para construir a estrutura inteira de uma obra<sup>42</sup>.

Em diálogo com Machado, acessamos a página virtual do IMS, que disponibiliza todas as informações sobre a exposição, reserva outro vídeo de importante relevância para que o público conheça um pouco mais de *Agora ou Nunca – Devolução*. Maureen Bisilliat comenta suas perspectivas sobre o recorte escolhido para a exibição de suas obras, e um trecho do início de sua fala me chama a atenção. A autora revela que a curadoria de vídeos feito junto de Rachel seria uma “lupa” ou uma “lente de aproximação” para quem olha para os detalhes mais minuciosos da “floresta”, no sentido da artista, do agrupamento de vídeos<sup>43</sup>. Esse ato de encarar o conjunto de obras diante de um acervo tão grande permite um olhar cuidadoso ao encontrar recortes que antes não foram alcançados. A alegoria se faz aqui ao formato de realização de *A João Guimarães Rosa*. Em muitos momentos do curta, a câmera enquadrada por Tassara e Santos, no fim da década de 1960, posiciona o olhar do espectador em recortes das fotografias roseanas de Bisilliat. A movimentação da câmera detalha em fragmentos os sentidos propostos nas citações de *Grande Sertão* e dos pontos organizados pela montagem de fotos em uma nova narrativa.

Por meio desta analogia, percebemos que a linguagem cinematográfica proposta em 1968 se reorganizou com o passar do tempo, assumiu formatos e significados de novas mãos. As escassas fontes extrafilme que possam auxiliar em novas pesquisas sobre o filme escancaram o seu processo de ausência de acesso nos últimos cinquenta anos, legitimando o seu ressurgimento em canais pessoais e institucionais dos agregadores de vídeos virtuais. Este fato ainda suscita novas questões ao assumir nova função

42 MACHADO, *op. cit.*, p. 8.

43 O vídeo de relato de Maureen Bisilliat sobre *Agora ou Nunca – Devolução: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat* faz parte do acervo virtual do IMS. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/agora-ou-nunca-devolucao-paisagens-audiovisuais-de-maureen-bisilliat/>. Acesso em: 26 jan. 2024.

artística, pois está integrado a uma exposição de arte contemporânea realizada durante o período de pandemia de Covid-19 e por fazer parte do acervo virtual do IMS.

No entanto, são os possíveis sentidos do hoje que objetivam novas potências, novos alcances e possíveis diálogos entre arte contemporânea e o cinema. Machado completa esta percepção evidenciando que “no universo das formas audiovisuais, o estatuto da significação está intimamente ligado à proposta estética da obra”<sup>44</sup>. Ademais, a obra audiovisual se define pelo seu fenômeno de comunicação. A mensagem transmitida depende de como se constituiu no seu contexto, por esse motivo ele tende a se “disseminar de forma processual e não hierárquica no tecido social”<sup>45</sup>, consolidando as novas concepções e funções adquiridas com o passar do tempo. Sua dimensão e o modo de divulgação, somados ao formato e ao acesso, são facilitadores dos novos tempos. Eles caminham nestes novos alcances da obra de arte. São as novas possibilidades que entrelaçam artista e público, espectador e produtor, mãos e olhares de uma obra audiovisual que transcende o tempo.

A intenção de revelar a memória e a trajetória, profissional e pessoal, da artista garantem novas perspectivas vislumbradas para a exposição. É este ponto que nos leva de volta aos possíveis e diversos significados constatados no curta-metragem realizado a várias mãos. Retomo aos primeiros momentos que me deparei com a existência da obra, mediante ao reconhecimento das fontes e do contexto em torno da participação de Roberto Santos no curso de cinema da USP. As considerações eram reservadas inicialmente apenas para o levantamento de obras realizadas pelo diretor em momentos que antecipavam a realização de *Vozes do Medo* (1972-1974). Todavia, com a investigação sobre a historicidade de *A João Guimarães Rosa*, surgiram novos sentidos e possibilidades para a obra, chegando enfim ao “entrelugar dos universos possíveis”<sup>46</sup>, do curta-metragem de cinema inserido em uma exposição de arte contemporânea.

Maureen Bisilliat finaliza seu discurso sobre a exposição em vídeo ressaltando que: “a fotografia, a imagem, não é só para a história, não é só para organização, é para também lembrar daqueles momentos que não só se sobressaíram, mas que permaneceram”<sup>47</sup>. Com esse discurso, reforça o comentário de Dubois sobre os artistas que se posicionam no “entrelugar”, pois são estes, “artistas-que-trabalham-com-o-cinema” ou “cineastas-que-se-acreditam-ou-se-experimentam-no-trabalho-de-artista”<sup>48</sup>, que são mediadores dos dois universos tratados.

Assim, quando a artista instiga o valor da fotografia como um modo de permanência, interpreto que em *Agora ou Nunca – Devolução*, ela reposiciona os significados das imagens através da sobreposição de lembranças, memórias e ressurgimentos. No caso do curta-metragem, obra cinematográfica que também foi concebida como uma maneira de perpetuar a obra de Guimarães Rosa, novos significados e possibilidades

---

44 MACHADO, *op. cit.*, p. 8.

45 MACHADO, *op. cit.*, p. 9.

46 DUBOIS, *op. cit.*, p. 184-185.

47 O vídeo de relato de Maureen Bisilliat sobre *Agora ou Nunca – Devolução*: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat faz parte do acervo virtual do IMS. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/agora-ou-nunca-devolucao-paisagens-audiovisuais-de-maureen-bisilliat/>. Acesso em: 26 jan. 2024.

48 DUBOIS, *op. cit.*, p. 184-185.

emergiram em um contexto não inicialmente sugerido, desencadeando novas interpretações e funções do audiovisual na atualidade.

## Conclusão

Ao longo da pesquisa, propomos uma pesquisa dividida em duas seções principais. A princípio, o resgate histórico do curta-metragem *A João Guimarães Rosa*, realizado por Roberto Santos e Marcello Tassara e produzido pelo atual curso de graduação em cinema da USP, apresentando os registros fotográficos da artista Maureen Bisilliat e contendo recortes dos versos da obra literária *Grande Sertão: veredas* de João Guimarães Rosa. Em sequência, foi realizada uma análise das ressignificações desse objeto fílmico em outra linguagem, tendo a arte contemporânea como o novo formato de divulgação. Nesse sentido, compreende-se as novas possibilidades de interpretação e função para um objeto realizado há mais de meio século.

Pensado como um produto prático do curso de graduação, ele conta o caminho das novas técnicas para a produção de filmes, além de conter uma linguagem que é parte constituinte do cinema brasileiro do seu contexto. Por meio da historicização do objeto, pode-se instigar seus significados em momentos de lançamento, distribuição e premiação, permitindo, ainda, teorizarmos os novos sentidos adquiridos pelo filme com o passar do tempo. Assim, paralelamente ao resgate histórico, encontramos outros pontos de relevância e significados, tanto na forma técnica de realização das filmagens quanto nas escolhas de Maureen Bisilliat quando revisita suas obras para uma nova exposição. É ela quem seleciona a obra que só se fez possível por meio de uma divisão complexa de tarefas no amálgama de três linguagens artísticas.

Concluimos, portanto, que a escolha do curta-metragem *A João Guimarães Rosa* como objeto de análise potencializou novos olhares sobre um objeto pouco conhecido, seja no meio cinematográfico ou nas discussões das outras linguagens artísticas. A possibilidade em somar as experimentações acadêmicas, o cinema, a fotografia e a literatura em um contexto cultural brasileiro que dependia de diversas explicações sobre o que se era produzido, garante a relevância histórica desse objeto diante do que se constituía como uma produção artística do seu tempo. Por fim, poder encontrar essa obra após tanto tempo de realização garante novas perspectivas de entendimento, garantindo novas provocações e possibilidades, neste caso, quando nos questionamos sobre os novos sentidos de um objeto, suas ressignificações em nosso tempo e a dependência do olhar apurado dos agentes históricos no passado e no presente.

## Exposição de arte

*Agora ou Nunca – Devolução: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat* – acervo digital do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/ago-ra-ou-nunca-devolucao-paisagens-audiovisuais-de-maureen-bisilliat>. Acesso em: 29 jul. 2024.

## Fontes filmográficas

*A JOÃO GUIMARÃES ROSA*. Direção: Marcello Tassara; Roberto Santos. Produção: ECA-USP – Departamento de Cinema da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo; Roberto Santos Produções Cinematográficas Ltda. Produção executiva: Lívio Norberto Spiegler; Rudá de Andrade. Fotografia: Maureen Bisilliat. Inspirado em *Grandes Sertões: Veredas* de João Guimarães Rosa. São Paulo: ECA-USP, 1968. Curta-metragem, 35mm, cópia digital, vídeo online (11min e 24 seg.), son., P&B.

PALAVRAS E PENSAMENTOS CAPTADOS AO QUASE ACASO. Direção Maureen Bisilliat. 2020. Curta-metragem é parte da exposição *Agora ou Nunca – Devolução: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat* – acervo digital do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLC90FSGUm-LhS-LEN3YI7RQwRUz-1ZRj20&si=ub94F2rhZl2zgEzn>. Acesso em: 29 jul. 2024.

## Fontes diversas

*A João Guimarães Rosa* In: Instituto Moreira Salles: Escrever com a imagem e ver com a palavra – Fotografia e literatura na obra de Maureen Bisilliat. Artigo publicado em 18 de outubro de 2019. Disponível em: <https://ims.com.br/2019/10/18/escrever-com-a-imagem-e-ver-com-a-palavra-a-joao-guimaraes-rosa-maureen-bisilliat/>.

Acesso em: 27 jan. 2024.

BISILLIAT, Maureen. *A João Guimarães Rosa*. 3. ed. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1979.

DISCURSO de posse na Academia Brasileira de Letras de Guimarães Rosa está disponível no site da academia. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/discurso-de-posse>. Acesso em: 27 jan. 2024.

PÁGINA do curta-metragem *A João Guimarães Rosa* (1968) localizado no acervo digital da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 15 jul. 2023.

PROJETO Memórias da ECA/USP: 50 anos. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/memorias/pt-br/content/ecc>. Acesso em: 15 jul. 2024.

REZENDE, Rachel. Devoluções. In: Texto de apresentação da exposição *Agora ou Nunca – Devolução: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat*. Publicação em 05 de agosto de 2020, disponível em: <https://ims.com.br/2020/08/05/agora-ou-nunca-devolucao-texto-de-rachel-rezende/>. Acesso no dia 31 de janeiro de 2024.

SITE oficial do Festival de Cannes relembra a indicação de *A hora e a vez de Augusto Matraga* no ano de 1966. Disponível em: <https://www.festival-cannes.com/en/retrospective/1966/>. Acesso em: 26 jan. 2024.

## Referências

DUBOIS, Philippe. Um “efeito cinema” na arte contemporânea [2006]. In: COSTA, Luiz Cláudio da (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

ELIAS, Érico. Da fotografia ao cinema: os fotofilmes de Marcello Tassara. *Studium*, São Paulo, v. 29, 2009.

FUTEMMA, Olga Toshiko. *Roberto Santos: vinte e três anos após O grande momento, Os amantes da chuva*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1982.

KAMINSKI, Rosane. *Poética da angústia: cinema e história em Sylvio Back*. São Paulo: Intermeios, 2021.

KAMINSKI, Rosane. Arthur Omar e a Exposição Sonora “Silêncios do Brasil” (1992). In: COLÓQUIO HISTÓRIAS DA ARTE EM EXPOSIÇÕES. Modos História da Arte: Modos de ver, exibir e compreender”. *Anais [...]*. Comunicações, 2014. p. 37-49.

MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. *Revista USP*, São Paulo, n. 16, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: A Vida Cultural Brasileira Sob o Regime Militar. 1964 a 1985. Ensaio Histórico*. São Paulo: Intermeios, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. A historicidade do cinema. *Significação*, São Paulo, v. 44, n. 48, jul./dez. 2017.

ROSA, João Guimarães. *O Grande Sertão: Veredas*. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHLITTLER, João Paulo Amaral. Quem foi Marcello Tassara (com dois Ls)? *Jornal da USP*, São Paulo, 21 set. 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/quem-foi-marcello-tassara-com-dois-ls/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

SIMÕES, Inimá. *Roberto Santos: a hora e vez de um cineasta*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

## A JOÃO GUIMARÃES ROSA (MARCELLO TASSARA; ROBERTO SANTOS, 1968): DIALOGUES BETWEEN EXPERIMENTAL CINEMA AND ART CONTEMPORAIN

**Abstract:** This text proposes a reflection on the meanings of the short film *A João Guimarães Rosa* (1968) from two dimensions, organized into two distinct moments. In the beginning, I present the historicity of the production and making of the first film on the USP cinema course. Several hands and different perspectives that shared proposals for new experiments in national cinematography, encouraged by university dialogues projected by the results of the first undergraduate cinema courses in the country, organized the project. In a second section, I point out possible artistic significations around its contemporaneity, as it was included as one of the works of art in the art exhibition *Agora ou Nunca – Devolução: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat*, organized by the artist herself in collaboration with Rachel Rezende, at the Moreira Salles Institute. *Instituto Moreira Salles*. As a hypothesis, I identify that the historical study of a filmic object is dependent on different interpretations of its time, and they are defined in the meanings intertwined with cinema and contemporary art. Following these discussions, the theoretical definitions of the historicity of cinema proposed by Jacques Rancière, added to the contributions of Philippe Dubois on the “cinema effect” in contemporary art and the perceptions about the possible discourses of video and its language, highlighted by Arlindo Machado, will be auxiliary in the definitions concepts of this article.

**Keywords:** *A João Guimarães Rosa*; Cinema; Memory; History; Art Contemporain.

## A JOÃO GUIMARÃES ROSA (MARCELLO TASSARA; ROBERTO SANTOS, 1968): DIÁLOGOS ENTRE CINE EXPERIMENTAL Y ARTE CONTEMPORÁNEO

**Resumen:** Este texto propone una reflexión sobre los significados del cortometraje *A João Guimarães Rosa* (1968) en dos dimensiones, organizadas en dos momentos diferenciados. Inicialmente, presentó la historicidad de la producción y realización de la primera película del curso de cine de la USP. El proyecto fue organizado por varias manos y diferentes perspectivas que compartieron propuestas de nuevos experimentos en la cinematografía nacional, alentados por diálogos universitarios proyectados por los resultados de los primeros cursos de pregrado en cine en el país. En un segundo apartado, señalo posibles significaciones artísticas en torno a su contemporaneidad, ya que fue incluida como una de las obras de arte en la exposición de arte *Agora ou Nunca – Devolução: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat*, organizada por la propia artista en colaboración con Raquel Rezende, en el Instituto Moreira Salles. A través de las hipótesis, identificó que el estudio histórico de un objeto fílmico depende de diferentes interpretaciones de su época, y pueden definirse en los significados entrelazados con el cine y el arte contemporáneo. Aún en este sentido, las definiciones teóricas de la historicidad del cine propuestas por Jacques Rancière, sumadas a los aportes de Philippe Dubois sobre el “efecto cine” en el arte contemporáneo y las percepciones sobre los posibles discursos del video y su lenguaje, destacadas por Arlindo Machado, debería ayudar en las definiciones conceptuales de este artículo.

**Palabras clave:** *A João Guimarães Rosa*; cine; memoria; Historia; arte contemporáneo.