

Ensaio

RUBENS FRANCISCO LUCCHETTI: O HOMEM DE 1000 LIVROS

Carlos Adriano

O filme *O papa da pulp: R. F. Lucchetti*¹ aborda a obra do papa da pulp no Brasil, Rubens Francisco Lucchetti (1930), no sentido de tateio, tentativa inexoravelmente condenada ao fracasso, como pontificou Orson Welles, papa de “verdades e mentiras”, prestidigitador do “f for fake”, que escondeu, sob a pétala de um botão de rosa, o enigma indecifrável da vida de um homem: “rosebud” (uma rosa é uma rosa e flor é a palavra flor) e nunca explicaria a vida do Cidadão Kane.

Mas o filme também dobra a obra, no sentido de recriar o mundo mental do ficcionista, por meio de uma série de operações complexas do cinema: montagem, enquadramento, apropriação de obras de Lucchetti (capas e páginas de livros, diagramação de revistas; trechos de filmes de animação inacabados), fusão e sobreposição, música e som, silêncio.

E desdobra a dobra e a obra, no sentido de desconstruir (para então reconstruir uma outra visão) o processo de criação de “um ficcionista, não um escritor” (como Lucchetti escreve para a câmera no filme), ao articular parataxes de descontinuidade narrativa e rupturas de suspensão do suspense, num jogo de mistério sobre o terror do documentário. Borda a obra, no sentido de costurar referências do universo popular em que Lucchetti opera: rádio, histórias em quadrinhos, televisão, fotonovela, folhetins, contos, romances, roteiros de cinema. Costura com técnica: o editor de revistas Lucchetti tinha um jeito todo próprio de diagramar a página, cortando e recortando imagens e blocos de texto, papa do *paste-up*, do passado e do além.

O filme aborda a borda, no sentido de perscrutar esse território nebuloso, interregno de signos do enigma, onde se situa, recôndito e recluso, o franciscano conde Rubens. Porque ele pratica a literatura a partir de um não-lugar, que não significa meramente um lugar excluído ou fora do sistema oficial, mas, sobretudo, indica um lugar não-mapeado, ignorado.

¹ ADRIANO, Carlos. **O papa da pulp: R.F. Lucchetti**. Produção, pesquisa e roteiro: Bernardo Vorobow e Carlos Adriano. Direção, montagem, edição de música e de som, fotografia e câmera: Carlos Adriano. São Paulo, 1999-2002, filme 35mm, cor/pb, 15 minutos. Patrocínio: Prêmio Estímulo da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

Pela conjugação anagramática de “aborda a obra”, pude apontar, de modo breve e circunstancial, algumas das múltiplas inflexões do conceito de “cultura das bordas” elaborado por Jerusa Pires Ferreira e sistematizado pela primeira vez em seu texto seminal *Heterônimos e cultura das bordas: Rubens Lucchetti*.²

Como todo conceito que se torna referência incontornável (da genealogia erudita da reflexão sobre a qual se baseia ao feliz achado do termo que o nomeia), o conceito de bordas presta-se a diferentes especulações, simplificações e contrafacções. Talvez o uso mais fácil e sujeito a equívocos seja condenar o objeto do conceito à posição social “à margem”. Só o plural já indicaria o dinamismo e a variedade do objeto.

O texto de Jerusa, publicado dez anos antes do começo da produção de *O papa da pulp*, foi uma referência fundamental para a concepção de uma vertente-vértebra do filme que com o subtítulo “faces e disfarces”, já aponta a filiação ao texto cujo título começa justamente com “heterônimos”. Por este texto e por colocar-me em contato pessoal com Lucchetti, reconheci meu débito a Jerusa e a agradei com o crédito de consultora literária no filme.

No *Papa da pulp*, procurei trabalhar o conceito de “bordas” como uma espécie de tradução intersemiótica, que não traísse nem subtraísse a polissemia e a amplitude da idéia original. Parti de um sentido literal, quase físico mesmo, em que a informação audiovisual estaria sempre no limite do quadro, ou a ponto de extravasar ou como ponto de incompletude. A elipse é uma questão de alquimia.

Como correspondência a uma produção sempre prestes e pronta a transbordar, a operação de tensionar o quadro do cinema envolve diversas leituras. Se justamente o meio-fio da borda do quadro do filme é uma figura estrutural, não caberia aqui esgotar seus sentidos (o que, de resto, seria impossível, pois a leitura de uma obra não se esgota nas pretensões do autor).

Por ora, aponto apenas um sentido: o da (i)legibilidade (e não apenas o da ilegitimidade oriunda de uma condição social). A informação incompleta demandaria uma participação do espectador, que completaria a obra de sentido, a partir de sua experiência e repertório. Evoco uma metáfora de Jorge Luis Borges que é mais do que apropriada neste contexto. Uma das grandes obras de Lucchetti é justamente a sua biblioteca, configurada ao longo de décadas e zelada com devoção filial por Marco Aurélio Lucchetti. A biblioteca de Lucchetti é uma espécie de sinédoque de sua imaginação. Pois bem, Borges dizia que um

² FERREIRA, Jerusa Pires. *Heterônimos e cultura das bordas: Rubens Lucchetti*. **Revista USP**, São Paulo: EDUSP, 1990. (p. 169-174).

livro fechado é apenas mais um objeto na estante. Mas, quando aberto, e tendo encontrado seu leitor, daí ocorreria, então, o chamado “fato estético”.

A produção literária de Lucchetti nutre-se da literatura e a biblioteca é seu manancial de informações e inspirações. Não são apenas seus textos que são construídos sobre o princípio do arquivo. Colecionador de imagens, poderíamos vê-lo como um protopioneiro no Brasil do *found footage* (gênero de filme que trabalha com a reciclagem de material de arquivo), com o projeto *Planificação* (1963). Neste filme inacabado, Lucchetti demonstra, de modo didático e analítico, as possibilidades expressivas da câmera através da montagem de fragmentos e trechos do filme *O proscrito* de Howard Hughes. Num lance dadá-brutalista, Lucchetti conseguiu uma cópia do filme que seria destruída pela distribuidora, e, sob a condição de não mantê-la intacta, retalhou a fita para des/construir sua *assemblage* meta-crítica.

Em 1987, publicou outra obra de arquivista-compiler: o inusitado livro *Carlitos, o mito através da imagem*, com variações iconográficas desenhadas por ele e uma coleção de citações coligidas de autores como James Agee, Otto Maria Carpeaux, Alberto Cavalcanti, Blaise Cendrars, René Clair, Jean Cocteau, Louis Dellouc, Eisenstein, André Gide, Buster Keaton, Fernand Léger, Maiakóvski, Jean Mitry, Jean Renoir.

É possível ler-se o filme *O papa da pulp* como construído em duas partes bastante distintas. A primeira é uma torrente de imagens e músicas que busca dar vazão à criação inesgotável de Lucchetti. Também por se tratar de um ficcionista radical, a coisa não é tão simples assim: não vemos apenas um registro enumerativo de sua produção, mas uma justaposição enunciativa que faz digressões associativas sobre a obra.

Quando o filme foi finalizado, a lista dos livros de Lucchetti contava com 26 escritos com seu próprio nome, e 1.514 escritos por heterônimos e pseudônimos como Erich von Zagreb, Mary Shelby, R. Bava, Shah Mahal, Theodore Field, Urbain Laplace, Vera Waleska, entre outros. Neste segmento do filme, pessoa e *personae* tramam uma conspiração fabular contra a crença do espectador num mundo diegético.

A “suspensão da descrença”, que é uma das condições básicas para o ilusionismo cinematográfico, no pacto ficcional que se estabelece entre espectador e obra, é também um dos termos básicos do contrato que Lucchetti & Cia. de Heterônimos, ou Lucchetti & Irmãos Ilimitada firma com o leitor. Em passos mágicos de prestidigitação da imaginação, Lucchetti propõe um jogo complexo de ficções.

Como na obra que espelha e comenta, o filme também propõe jogos complexos de armar, que desarmam o espectador em suas premissas e expectativas. Esta seção do filme,

que por vezes literalmente secciona a imaginação do autor e a projeta aterrorizante sobre o leitor-espectador, tem um ritmo de montagem alucinante e frenético, bem diverso da outra parte (plácida até) do filme.

A seqüência da máquina de escrever funciona como uma revelação do que a antecede, do que vimos e ouvimos na primeira parte. Lucchetti está sentado à mesa, no quarto, e escreve. Escreve como o faz de costume. Coloca o papel em branco na máquina, acaricia o teclado, aponta os dedos nas letras. Mas escreve uma única frase, exaustivamente, que o filme mal deixa o espectador acabar de ler.

Há um senso ritual, do escritor em seu ofício, exercendo o mistério do sacerdócio da inspiração. Mas há também um senso banal, do escritor que trabalha sob encomenda, enxugando o suor do pão de cada dia. Criação e repetição. Sublime e cotidiano. A rotina tem seu encanto, reza o título de um dos filmes do diretor japonês Yasujiro Ozu. Uma questão de rotina, mas também de retina.

O filme busca trabalhar a tensão entre esta dupla leitura (do momento de criação como consagração autoral e do momento do serviço como redundância). A proeza seria conseguir que estes dois estados não aparecessem como instâncias excludentes e antagônicas, mas que um mesmo plano pudesse sugerir, ambigualmente, tanto a metáfora da sacração da criação quanto a metáfora da banalização da rotina. Um momento de luz e sombra é o que manifesta a devoção de R. F. Lucchetti pela página em branco. Sentado à frente da máquina de escrever, sua expressão transfigura-se sutilmente no ato de criação. Esse espírito encontra eco no cinema que trabalha o fotograma e a montagem como epifania extática. O filme trabalha a dialética entre o autor que privilegia o mundo da ficção e a realidade que produz o autor inacreditável.

Esta estrutura parecia proporcionar uma (entre as outras possíveis) visão da obra de Lucchetti que talvez iluminasse com mais zonas de sombras a conjugação fragmentária que o sujeito pratica. Uma corrente incessante de imagens (visuais, sonoras, verbais) que explode (ou interrompe) até a revelação da origem deste fluxo, com toda a carga de ritmo e cálculo diferencial própria a cada instância.

O plano que (por sobreposição / fusão de imagens) faz as hastes que acionam as teclas da máquina de escrever saírem dos fios de cabelo de Lucchetti é uma imagem-síntese deste processo e, talvez, uma imagem-alegoria do tema do filme. As hastes sustentam as letras cravadas nas teclas e sua projeção no ar, a partir dos fios de cabelo, sugerem os raios de luz da própria projeção cinematográfica. Cinema-pensamento.

Nessa seqüência final, o filme explora o recurso das viragens de cor (preto e branco, sépia) e de matriz (positivo e negativo) em momentos precisos, revertendo e convertendo o processo (des)contínuo da escritura, em contraponto com o corte dos gestos construídos pela montagem. E só ao final, em preto e branco e em negativo sépia, o espectador pode ler a auto-definição e credo: “não sou um escritor, eu sou um ficcionista”.

O filme busca recriar, cinematograficamente, procedimentos literários e editoriais de Lucchetti (como autor ou compilador de textos, como editor e diagramador de revistas). Decupagem, filmagem e montagem simulam estilos do rádio e das histórias em quadrinhos, dos gêneros, da intertextualidade e do consumo pulp.

A obra-vida de Lucchetti é cinematográfica não só por seu enredo mirabolante mas pelos procedimentos formais que agencia. Escritor de cinema, histórias em quadrinhos, novelas policiais, fotonovelas, contos de terror, seriados de rádio, desenhista, ele logrou articular uma escritura magnética e imagética. A combinação dos elementos (texto, desenho, som, roteiro) de sua narrativa já é um embrião virtual e implícito de cinema, além do próprio cinema que está explícito em seus roteiros e filmes. Esta constante metamorfose de *personae*, gêneros e estilos rima com a própria natureza do cinema, meio composto e heterogêneo. Escreve Jerusa:

Transitando por vários universos culturais, [Lucchetti] estabelece ligações entre o mundo das culturas populares e o das ‘elites’. Passa por experiências que atendem à exigência e ao apuro, e por imposições editoriais que o levam ao descaso. Mas, além de tudo, ele inventa sem cessar, recria, mergulha fundo no mistério e na fantasia, para compensar o sentido da realidade chã, segundo ele próprio declara. (FERREIRA, 1990, p. 174).

Uma chave de sua vida-obra (senha não-decifradora) é o expediente das várias *personae* e dos múltiplos heterônimos, acionado pelo escritor para dar conta de seu processo criativo, de sua necessidade de sobrevivência e de sua angústia humana. Este escritor está submerso numa “rede de heterônimos” que se bifurcam e sobrepõem em cadeias de espelhos e refrações em abismo.

Entusiasmada especialista na obra de Lucchetti, Jerusa Pires Ferreira esclarece que “a heteronímia em seu mundo, em sua obra e em sua vida [foi] uma saída, o jogo criativo, o modo de enfrentar os impasses, ou a máscara da representação múltipla.” (FERREIRA, 1990, p. 170). E diz, ainda:

O processo da heteronímia não é simples para ser explicado por injunções externas, por imposições de editoras que assim o obrigavam, nem por impulsos internos que o levariam a isto por um projeto de criação. Conjugam-se aí vários fatores, dos pessoais aos sociais, e a heteronímia passa a ser um recurso, um alibi, uma adaptação do compromisso do escritor às necessidades do escrever. (Ibidem).

Após se referir ao modelo de Fernando Pessoa, Jerusa diz que se lembra

[...] sempre de Ho Chi Min que se heteronimizou em muitos guerrilheiros, recebendo, em função de diferentes situações, muitas posturas e outros nomes, para poder perfurar e transformar-se no verdadeiro formigueiro, que faria explodir a dominação francesa no Vietnã. (Ibidem).

Como nota Jerusa (1990), *O segredo das cartas* é uma compilação de Vera Waleska, traduzida e organizada por T. G. Novais (que traduziu e apresentou Theodore Field), todos heterônimos de Lucchetti. Ele cria nos prefácios e apresentações dos livros as biografias fictícias destas suas criaturas, desdobrando autores (incluindo ele próprio) em personagens ficcionais. Outro recurso é o da multiplicação entremeada de referências. Sua adaptação de *Drácula* (Bram Stoker) oferece introdução notável sobre a literatura de vampiros.

Um exemplo que faz pensar é o caso da estória de *Drácula*, em que o ficcional é todo montado, desde o original até a versão de Lucchetti, a partir de cruzamentos de diários (que em Rubens Lucchetti se dizem taquigrafados – interferência irônica e de *nonsense*), e em que tempos e espaços se misturam, realidade e não-realidade, como num *Manuscrito encontrado em Saragoça*, arremesso em direção ao enigma da arte e aos limites do ficcional que assim se constrói: “O conde tem toda a razão, mas minha dúvida era a seguinte – poderia haver sonhos mais terríveis do que aquela fantástica e horripilante teia de ameaças e mistérios que me cercava?” (FERREIRA, 1990, p. 174).

E Jerusa conclui, expandindo a cosmogonia das bordas para o território das incertezas:

Então nos perguntamos que conceito de trivial pode abrigar seqüências assim, pode comportar um processo complexo como o da heteronímia criada por Rubens Lucchetti que detém os limites entre as coisas e o que nos fará, de fato, dizer com tanta certeza que a outra literatura, a ‘não-trivial’, é que é a LITERATURA? (Ibidem).

O filme adquire um caráter de ensaio ao expressar o diálogo entre aquelas linguagens, utilizadas pelo escritor, e discutir estas questões em torno do universo em que ele milita. Escapa dos limites estreitos e liames restritos do formato convencional do documentário, por recriar procedimentos e parâmetros e desenvolver um pensamento audiovisual.

O tratamento buscou recriar, nesta narrativa ensaística de base documental e experimental, gêneros e atmosferas pertinentes ao tema focalizado, valendo-se dos expedientes da paródia e da intertextualidade cinematográfica. Como uma falsa biografia desfocada, a maldição do tema persegue o autor transformado em personagem, sob os signos do detetive e do filósofo. Com o propósito de decifrar o crime e o enigma da realidade, os detalhes residem, residuais, nas bordas, na periferia do quadro, à beira da sub ou superexposição cronofotográfica.

O filme procura recuperar a experiência de participação do espectador na obra de arte. Os sentidos plurais articulam-se nos lapsos da montagem. É como o apreço do escritor pela

audição dos seriados de rádio, meio que faz a “extensão da memória e da imaginação, só mesmo comparável ao livro”.³

Autor de diversas faces e múltiplos disfarces, Rubens Francisco Lucchetti incorpora a *persona* do poeta e faz de sua profissão de fé o papel de fingidor, com convicção. O cinema é a ficção da ilusão reveladora, experiência de conhecimento – ou de “metaconhecimento”, conceito formulado por Paul Zumthor e usado por Jerusa em seu livro *Cavalaria em cordel*.

O filme busca imantar o ato verbal de escrever ao gesto pictórico de escrever. A matriz é à produção de Lucchetti em colaboração com o artista plástico Bassano Vaccarini. Juntos, fizeram uma série de filmes de animação, com técnicas de filmagem quadro-a-quadro e de aplicação de tinta diretamente sobre a película 16 mm. Fundaram um centro experimental de cinema no interior de São Paulo e animaram exposições.

Em *O papa da pulp* são apresentados trechos destes filmes de animação; mas apenas de filmes inacabados ou de estudos que não resultaram em filmes terminados. Posteriormente, percebi que isto também formava uma alegoria, pois (pelo menos até o momento) lamentavelmente a maioria dos filmes de Lucchetti e Vaccarini encontra-se perdida. Um longo trecho de um estudo aparece no filme em silêncio.

Sobre a trilha sonora do filme, nunca conseguirei reproduzir a reflexão magnífica de Carlos Reichenbach⁴ que, aliás, atuou como consultor musical no *Papa da pulp*. Aguardando a transcrição da fala de Carlão, digo, de passagem, que a justaposição de gêneros e autores, se interrompendo e se interpenetrando, fornece uma viagem a mais para quem conhecer a história do contexto, para além do que se ouve de ritmo musical.

Para os espectadores-ouvintes interessados, listo o *set-list* dessa *pulp jam session* com intérprete e título da faixa (e uma indicação aproximada de sua inserção, citando como referência uma imagem-chave na sequência, pois, em geral, a música continua por mais de um plano):

Bas Sheva (*Lust*) nos planos do começo e do fim do filme (Lucchetti refletido no pêndulo do relógio em movimento); California Guitar Trio (*Pictures at an exhibition*) na sequência das panorâmicas ao redor de Lucchetti sentado à mesa com revistas de Sherlock Holmes; Chick Floyd (*Hana maui*) no plano de Lucchetti brincando com caveira-marionete; Dick Hyman (*Lunar montage* e *Moongas*) na sequência em que Lucchetti pergunta se está sendo filmado; Hal Blaine na sequência de relógios sobrepostos a fotos de infância e à

³ Depoimento de Lucchetti ao autor, jan. 2000.

⁴ Mesa-redonda a propósito do lançamento do livro de Jerusa Pires Ferreira, *Rubens Francisco Lucchetti: O homem de 1000 livros*, nov. 2008, PUC-SP.

película pintada; Korla Pandit (*Kashmiri love song*) na cena de Lucchetti falando com o papagaio; Les Maledictus Sounds na sequência da história de horror; Martin Denny (*Hypnotique*) na cena de Lucchetti folheando seus quadrinhos sobre Zé do Caixão; Marty Manning (*Nightmare*) na cena da fotonovela da mulher que grita e geme; Marty Manning (*Shock*) na sequência que ilustra um conto de suspense cujo clímax se dá no telefone; Marty Manning (*Twilight zone*) nas cenas do vampiro; The Out-Islanders (*Moon mist*) na panorâmica vertical ascendente por uma árvore desenhada na margem direita da tela; Piero Umiliani (*Lady magnolia*) na cena do heterônimo R. Bava; Russ Garcia (*Goofy peepl of phobos*) na sequência chapliniana que contém o desenho de Lucchetti sobre a ideia de Abel Gance (o tempo da imagem chegou); Russ Garcia (*Moon rise*) na introdução a outra cena de horror; Russ Garcia (*RLS6*) na cena do heterônimo Erich von Zagreb; Tom Dissevelt and Kid Baltan (*Second moon*) no plano da câmera indo de encontro a Lucchetti num estreito corredor; Walter Schumann (*Exploring*) no plano da sombra de Lucchetti projetada num muro.

A profusão de trechos e a ebulição de clichês (voluntários e involuntários) repercutem na estrutura irônica (e icônica) do filme. O humor é um dado crucial e apropriado a um antidocumentário de terror. A música funciona num extracampo não apenas no plano semântico, mas na sintaxe da edição sonora.

Campo e contracampo são figuras gramaticais elementares da linguagem do cinema, cujo exemplo mais conhecido se dá na filmagem narrativa de um diálogo entre duas personagens. A câmera filma o primeiro personagem e, depois, o segundo, conforme avança a conversa. No *Papa da pulp*, campo e contracampo se dão na mesma pessoa, múltipla, entre Lucchetti e seus heterônimos.

Assim, numa determinada sequência, vemos imagens de Lucchetti multiplicado por espelhos sucedendo-se a imagens de seus heterônimos (desenhos e colagens destes personagens). Para ele, a ficção é um abismo de espelhos. A ele não bastava apenas criar nomes de heterônimos; ele criava biografias para eles e lhes dava uma imagem, desenhando de seu próprio punho ou fazendo colagens com fotografias.

Enganosamente fazendo mídias, Lucchetti é um autor médium, porque incorpora espíritos de outros autores, mas é também (e tão bem) um autor-*medium*, por sua operação entre meios, intermediático e transmidático. Em sua obra, ele (se) deixa atravessar (por) diferentes histórias e meios de comunicação de massa, e com isso se deleita. E o leitor que souber ver além dos limites das entrelinhas provará deste sabor. Um saber popular e culto, de outra natureza, que sabe onde moram e onde borram as bordas.

Nota biográfica sobre o autor

Carlos Adriano é doutor em Estudos dos Meios e da Produção Mediática pela USP e cineasta. Sua obra completa foi apresentada no Festival do Rio (2002), no 56º Festival de Locarno (seção “Cineastas do Presente”, 2003) e no 16º Videobrasil (sala no eixo curatorial “Cinema+Artes+Vídeo”, 2007). Entre outros, recebeu prêmios de produção da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e da Petrobras. Recebeu a bolsa Vitae de artes e a bolsa de doutorado Fapesp. Seus filmes foram exibidos no MoMA de Nova York, e festivais em Bilbao, Bologna, Leuven, Lussas, Madrid, Osnabrück, Paris, Roterdã, Telluride, Tóquio e Toronto. Com Bernardo Vorobow é autor de “Peter Kubelka: A essência do cinema” e organizador de “Julio Bressane: Cinepoética”.