

## HOLLYWOOD NO CERRADO E O PODER DA IMAGEM SOBRE O ESPAÇO: DA SOBREVIVÊNCIA AO DEVIR<sup>1</sup>

*Hollywood no Cerrado and the power of images in the space: from survive to becoming*

*Hollywood no Cerrado et le pouvoir de l'images dans l'espace : de la survivant au devenir*

**Valéria Cristina Pereira da Silva**  
 Universidade Federal de Goiás – IESA/UFG  
 valeria\_silva@ufg.br

**Alberto da Silva**  
 Sorbonne Université - CRIMIC  
 alberto.da\_silva@sorbonne-universite.fr

**Resumo:** A busca por compreender as imagens fantasmáticas apresentadas no documentário *Hollywood no Cerrado* (2011) consistiu no objetivo central deste artigo. A partir da abordagem teórica sobre a imagem sobrevivente de Didi-Huberman, buscamos descortinar o sentido de sobrevivência e o poder a imagem sobre o espaço presentes no documentário aqui estudado que trata principalmente da história de célebres artistas hollywoodianos que vão viver em Anápolis – uma cidade do interior de Goiás-Brasil e como esse grupo de atores e atrizes vão, a seu modo, intervir no lugar. Todavia, com o tempo são apagados da memória, mas sobrevivem em Hollywood no Cerrado. O documentário traz assim, também um valor de memória que colabora com a identidade da própria cidade de Anápolis e torna-se surpreendente para quem o assiste. Imergir nestas imagens cinematográficas e o que elas contêm de espaço, tempo e imaginário entre o fantasma e a fantasia é a tarefa aqui posta em movimento.

**Palavras-Chave:** Anápolis-GO-Brasil. Cinema. História. Memória. vivido

**Abstract:** Research phantasmal image's comprehension showing at *Hollywood no Cerrado* (2011) was the article's central objective. From theoretical approach about Didi-Huberman's surviving image concept, we are searching uncovered the surviving way and the image power over the space present at reviewed documentary show a history about important Hollywood's artists went live at Anápolis – a little town in the Brazilian highland where this group comes, in your own way, doing a space transforming. However, the times goes on and this personage vanish from memory but surviving at “Hollywood at Jungle”. The documentary brings a value of memory that collaborates with Anápolis' identity and turns amazing to viewers. Dip into this cinematographic image and into her has of the space, duration and imaginary between fantasy and phantasm is the task set in motion in this research.

**Keyword:** Anápolis – Goiás – Brazil. cinema memory. History. lived

**Résumé:** Comprendre l'image fantasmatique, présentée dans le documentaire *Hollywood no cerrado* (2011), est le principal objectif de notre article. Nous utilisons le concept d'images survivantes conçu par Didi-Huberman pour rechercher le sens de survivre et la puissance de l'image sur l'espace dans le documentaire que nous étudions ici. Le sujet principal est l'histoire des acteurs célèbres d'Hollywood qui s'installent à Anápolis, dans l'arrière-pays brésilien, et la manière dont ce groupe interagit avec ce lieu. Petit à petit, ils sont effacés de la mémoire collective, tout en survivant dans cet Hollywood de la savane. Le documentaire réalise à son tour un travail de mémoire, en lien avec l'identité de la ville d'Anapolis elle-même, et réserve finalement des surprises au spectateur. Cet article plonge ainsi dans ces images et leurs représentations de l'espace, du temps et de l'imaginaire, entre créativité et spectres.

**Mots-clés:** Anápolis-GO-Brésil. Cinéma. Mémoire. Histoire. image survivant. Vivant

<sup>1</sup> Texto advindo da pesquisa de pós-doutorado intitulada “A cidade e o cinema entre o imaginário e o vivido” à lá Sorbonne Université – CRIMIC- Centre de Recherches Interdisciplinaire Sur Les Mondes Ibéro-Américains Contemporains, elaborado em parceria com o supervisor Prof. Dr. Alberto da Silva e a partir do projeto de internacionalização sob o título: A cidade de todas as artes: a metrópole como local de cultura com o apoio do CNPq.

## INTRODUÇÃO

Como pode um documentário trazer à tona imagens, memórias, espacialidades e vividos que ligam o lugar, ou seja, a cidade de Anápolis<sup>2</sup> e região à história do cinema, sobretudo, ao que corresponde o cinema hollywoodiano nos seus anos dourados? Como espaços e histórias tão distintas se entrelaçam? Tentaremos responder a essas questões analisando o documentário produzido por Tânia Montoro e Armando Bulcão sob o título de *Hollywood no Cerrado* (2011) que retira do esquecimento imagens, tal qual o fantasma Didi-hubermaniano, e buscaremos pensar o poder da imagem sobre o espaço, tanto na sua narrativa como na sua transformação. Isso recai sobre a força do documentário como produção artística, não-ficcional, mas, ao mesmo tempo, imaginária. O documentário, no seu compromisso de esquadrihar a realidade e apresentá-la em imagens cinematográficas, assim como, na sua capacidade de ultrapassar essa mesma realidade e estabelecer lastros criativos e emocionais, fazendo com que tentemos negociar a compreensão dessa trama de sentidos escavando as camadas representativas como também o cerne ontológico dessas imagens que retornam, imagens sobreviventes e sua urdidura sobre o devir.

*Hollywood no Cerrado* é uma trama de imagens temporais do engendramento da modernidade no cerrado, ou seja, mais um sertão profundo e bioclimático que se constituiu na soma de lugarejos, lonjuras e paisagens desaparecidas, porque transformadas pela modernidade modeladora e niveladora espacial e temporal. O filme abre com a narrativa da cidade dos três “P(s)” que geralmente designa poeira, pobreza, prostituição e assim por diante.

Na cidade de Anápolis segundo a narrativa documental de *Hollywood no Cerrado*, “havia no centro a igreja, a cadeia, ou seja, a “Casa de Câmara e Cadeia”, como era chamada naquele período<sup>3</sup> e em volta a casa dos coronéis” as imagens e os depoimentos já apontam para as oligarquias locais e tudo aquilo que mantinha essa estrutura de poder. “Havia ainda oito cabarés e as charretes eram apenas para as mulheres-damas”, ou seja, o modo como naquela época se denominava as prostitutas.

O cinema chegou junto com o trem e esses dois dispositivos de movimento – transformaram significativamente a paisagem, os gostos, os modos e os gestos, pois muitos desejos que o cinema criava podiam vir de trem. Essa chegada simultânea do trem e do cinema é emblemática pois o primeiro filme da história, através da produção dos irmãos Auguste e

---

<sup>2</sup> Cidade Média, situada no planalto central brasileiro, localizada à 53km da capital Goiânia e a 150km de Brasília, fazendo parte então do eixo regional Goiânia-Brasília e recebendo influência dessas duas capitais metropolitanas.

<sup>3</sup> O documentário cobre eventos que vão dos anos de 1930 até a década de 1960.

Louis Lumière, é a chegada do trem na estação e recuperar a associação entre essas duas imagens – o trem e o cinema - na história de Anápolis é evocar simbolismos da modernidade e seu advento na mutação dos lugares, na mutação do espaço e como tais imagens legendam as temporalidades por meio da imagem.

Uma das cenas iniciais do documentário é uma citação da celebre imagem do filme *O grande roubo do trem* (1903) de Edwin S. Porter – a cena emblemática do tiro na plateia num dos primeiros faroestes do cinema e uma alusão a esse trem da história que chegava no sertão carregando consigo uma experiência imaginária, ao mesmo real e ficcional.

Todavia, o foco do documentário é trazer a história dos norte-americanos que viveram em Anápolis e, sobretudo, esses americanos eram atores e atrizes célebres e importantes do cinema americano que estiveram por lá, as atrizes Joan Lowell, Mary Martin et Janet Gaynor, o figurinista e cenógrafo Gilbert Adrian são algumas das celebridades hollywoodianos que na cidade de Anápolis firmaram residência ou por lá passaram.



**Figura 1** – Cena da entrega do primeiro Oscar de Melhor Atriz à Janet Gaynor, 1928.  
**Fonte:** Fotograma do documentário *Hollywood no Cerrado*, 2009

Estavam até então esquecidos das pessoas do lugar, mas como afirma Georges Didi-Huberman (2013, p.16-17) a história é tecida por postulados eternos e a presença do tempo nas coisas consiste numa espécie de mistério e uma evocação de coisas perdidas. Na abordagem que aqui empreendemos essas coisas perdidas são sobretudo imagens, imagens que fabricam a própria visualidade do tempo ou a sua face sob o curso da história. Imagens que atuam como forças sobre o espaço.

Para analisar essas imagens cinematográficas recorreremos a um pluralismo consciente e entrecruzado dos campos teóricos da imagem e do imaginário, tomando por base

os estudos de Didi-Huberman (2015), (2013), (2011), (1998), bem como, o silogismo fenomenológico articulado pelo próprio autor na exploração das imagens e sua compreensão. Na visão de Huchet (1998, p. 7) Didi-Huberman é tanto um historiador como um filósofo da arte que elabora o conceito do ser com a expressão da sensibilidade do mundo, herdando tanto a questão ontológica da fenomenologia Merleau-pontyana, como as contribuições advindas da psicanálise de Jacques Lacan, além destas correntes Didi-Huberman entrelaça três paradigmas para o estudo e a compreensão das imagens, o semiótico, o estético e o patético relativo ao *pathos* expondo as diferentes maneiras de ver e sentir as imagens e a partir dessa filosofia podemos colocar as seguintes questões: que pensamento está contido na obra de arte? Um filme ou documentário pensam? E se sim, como e o que pensam?

Didi-Huberman (2013) estuda a origem da história da arte e vai na fonte dos fundadores tais como Winckelmann, o sistematizador moderno da História da Arte, e seus contemporâneos como, Tylor, Burckhardt, Panofsky, Schlosser entre outros, assim como, também clássicos da envergadura de Vasari. Todavia, ao estabelecer essa busca rigorosa e crítica dos fundamentos da História da Arte é a partir de Aby Warburg e para contextualizá-lo no seu tempo que a trama didi-hubermaniana estrutura-se, pois é a partir de Aby Warburg que se opera uma reviravolta no campo de estudos da imagem.

Por nossa vez, buscaremos rastrear os sentidos dos conceitos apresentados por Didi-Huberman e Aby Warburg, tais como imagem, sobrevivência, fantasma, *pathos* explorando tanto o sentido como também sua articulação na semântica do imaginário para a abordagem do nosso tema em questão, neste exercício de pensar as imagens e refletir sobre sua ontologia colocaremos o arcabouço da sobrevivência em boa vizinhança teórica, como estabeleceu mesmo Warburg (2012).

Nesta perspectiva, iniciaremos por um trajeto “caça fantasmas” no sentido de compreender o conceito em Aby Warburg, mas também correlacioná-lo a outras origens como em São Tomás de Aquino e Santo Agostinho e a ideia de fantasma também na própria origem do cinema com Etienne Gaspar Robertson e o Phantoscópio que inaugurou o chamado pré-cinema como uma fantasmagoria, pois um fantasma parece sempre ter rondado as imagens, sobretudo a imagem fotográfica e, posteriormente, com ainda mais força a imagem cinematográfica. Fantasmagoria também é um conceito Benjaminiano pungente empregado sobretudo para compreender o processo de caducidade do sistema capitalista. Didi-Huberman (2013) de modo reiterado cita na *Imagem Sobrevivente*, a obra de Walter Benjamin estabelecendo associações afirmativas com o pensamento de Aby Warburg principalmente o que corresponde ao tema das origens. Vamos assim, pouco a pouco, instalando a “unidade de

boa vizinhança” teórica no tratamento das imagens, abrindo com a permissão de Aby Warburg, o leque de possíveis cuja nossa intenção é partir das imagens icônicas e sua linguagem em direção a sua profundidade, em direção às imagens fenomenológicas em busca tanto dos seus sentidos espaço-temporais como de sua origem, de sua ontologia.

Didi-Huberman e Aby Warburg colaboram indelevelmente para essa performance investigativa, pois na esteira de seu pensamento o método inaugura uma abertura:

[...] a atual multiplicação a esse suposto “método” proporciona uma verdadeira vertigem. Warburg torna-se superespectral no exato momento em que cada um começa a invoca-lo como o santo protetor das mais diversas escolhas teóricas: santo protetor da história das mentalidades, da história social da arte e da micro-história; santo protetor da hermenêutica, santo protetor de um suposto antiformalismo; santo protetor de um chamado “pós-modernismo retromoderno”, santo protetor da New Art History, ou até grande aliado da crítica feminista ... (Didi Huberman, 2013, p.30).

Tal abertura configura-se pela concepção warburgueriana de busca, pois a imagem que ele traz do seu próprio processo de pensamento é da “sopa de enguias”, imagem esta equivalente a complexidade da trama ou mesmo do rizoma, imagem também à abertura e a recepção contemporânea do seu legado. Nós, por nossa vez, nos centraremos nos conceitos de imagem, sobrevivência, fantasma, latências e revitalizações no trato das imagens cinematográficas e na sua análise perspectivando não apenas a história da arte, mas também uma geografia da arte e, talvez, neste contexto poder-se-ia dizer uma geo-história da arte, uma geo-história das imagens.

## HOLLYWOOD NO CERRADO NA ERA DO RÁDIO

O documentário *Hollywood no Cerrado* recupera a trajetória de Joan Lowell, célebre atriz do cinema mudo norte-americano dos anos de 1920 e 1930 que abandona o cinema em 1935. Decepcionada com a academia com o fracasso do seu último filme, sai em uma longa viagem pelo mar e acaba por enamorar e casar-se com o capitão do navio Leek Bowen e decidem vir morar no interior de Goiás em 1936. A motivação deste documentário, a princípio, advém do fato dessa atriz e, outros célebres artistas a partir dela, virem a se instalar em pleno cerrado brasileiro, trazendo junto consigo um rol de personalidades hollywoodianas passantes que deixaram uma marca na história do lugar e um glamour que havia caído no esquecimento, mas prontos para sobreviver e causar um impacto em quem assiste a este documentário. No sertão dito bruto, incógnito, longínquo, a fixação de Joan Lowell, Janet Gaynor, Mary Martin entre outros famosos permite-nos refletimos a acerca do poder da imagem sobre o espaço, a sua latência, como um arquivo na lembrança, em potencialidade de sobrevivência, de emergência

e de revitalização. O próprio documentário *Hollywood no Cerrado* é um fator de revitalização, ele mesmo vetor de sobrevivências, um invólucro de fantasmas.



**Figura 2** – Joan Lowell em cena do filme *Em Busca do Outro*, contracenando com Chales Chaplin

**Fonte:** Fotograma do documentário *Hollywood no Cerrado*, 2009

Este documentário apresenta a vinda e o estabelecimento da colônia americana em Goiás, em 1935, com a chegada da atriz norte-americana Joan Lowell, naquele momento um lugar ainda fixado à Era do Rádio, bem como, narra a história de aventura de Joan Lowell, como pertencente a primeira leva dessa colônia e a partir dela também Janet Gaynor<sup>4</sup> - a primeira a ganhar um Óscar de melhor atriz inaugurando o prêmio da academia, que também abandonou o cinema em 1939 e veio a se instalar em Anápolis, e ainda Mary Martin e vários outros nomes importantes do cinema americano que se dirigiram para Anápolis, comprando terras por meio de “Dona Joana”, ou seja, nome recebido por Joan Lowell no lugar, e ela “Dona Joana” tornar-se-ia corretora de imóveis e ao mesmo tempo anfitriã deste inusitado grupo de migrantes temporários.

Todavia, o pano de fundo e o apanágio desse evento tratado no documentário produzido por Montoro e Bulcão (2009) é a temporalidade o espírito de modernidade que adentrou o território do cerrado brasileiro, juntamente com esses célebres estrangeiros,

<sup>4</sup> Nascida Laura Gainer (6 de outubro de 1906 - 14 de setembro de 1984), Janet Gaynor estreou em 1924 como figurante e em 1925 foi contratada pela Fox. Em 1927, participou no clássico *Sunrise (Aurora)*, de F.W. Murnau; e em *Seventh Heaven*, de Frank Borzage. Por estes dois filmes e por *Street Angel* (1928), de Frank Borzage, venceu o primeiro Óscar de Melhor Atriz da história. Fez depois uma famosa parceria com o ídolo romântico Charles Farrell e transitou para o cinema sonoro. Teve um excelente desempenho em *A Star is Born* (1937), de William A. Wellman, pelo qual foi nomeada novamente para o Óscar de Melhor Atriz. Em 1939, retirou-se do cinema, apenas voltando com uma participação especial em 1957 em *Bernardine*. Janet apareceu em quase quarenta filmes, realizados pela Fox. Na década de 1950, comprou uma fazenda em Anápolis, interior de Goiás com o marido, voltando para os EUA depois de vender seu imóvel no Brasil na década 1960. (cf. Janet Gaynor in Infopédia).

transformando aquele espaço urbano, representado pela tranquila cidade de Anápolis, numa espécie de Cosmópolis onde se forjaria, sob o advento da modernidade, toda uma mentalidade cultural.

Em seu estilo, o documentário estabelece uma cadência de montagem acelerada, com um estilo de animação que nos remete às revistas em quadrinhos, intercortadas pelos tempos e imagens de várias camadas: uma montagem que segundo a diretora Tânia Montoro,

“hibridiza linguagens e gêneros configurando um estilo que articula história com a memória matizando a ousadia de aventureiras utópicas que pularam das telas de cinema e musicais da Broadway e vieram o cerrado e tornaram-se fazendeiras e abridoras de estradas e pioneiras da construção da nova capital dos brasileiros – Brasília. cinematográficos” (Montoro, 2012, p.1).

Desse modo, a apresentação filmográfica das imagens transcorre em forma de palimpsesto de cenas em branco e preto e coloridas, personagens que são pessoas do lugar, acontecimentos históricos, cenas de jornal impresso e imagens de produtos e mercadorias que figuram como traços de época, marcos temporais e ainda vários depoimentos, dentre eles o da atriz Eliane Lage, em forma de montagem e remontagem que constitui uma estética narrativa em que o espaço, a história e o advento de uma “Hollywood no Cerrado” entrelaça-se à coisas miúdas, como quem documenta o pólen do tempo, assim, um rádio no estilo *Art Déco*, um produto de mascate, ou um vidro de remédio, uma marca de chope tornam-se imagens em sobreposição tal qual um texto sobre outro texto como sugeriu Gérard Genette (1982) para que adivinhemos ao fundo o sentido da soma dessas inscrições.



**Figura 3** – Imagens em palimpsesto

**Fonte:** Fotograma do documentário *Hollywood no Cerrado*, 2009

Joan Lowell apenas vai para o sertão como também escreve um livro intitulado *A Terra Prometida* cujo valor literário é trazido neste documentário como ficção e não-ficção no qual aprofunda-se o imaginário de uma espécie de paraíso, trazendo também o mito do isolamento como segurança e a possibilidade que novas riquezas, fazendo prosperar ainda mais esses seletos novos habitantes. *A Terra Prometida* recria o imaginário do eldorado com histórias fantásticas compostas por Joan Lowell<sup>5</sup>. Tal livro foi difundido nos EUA serviu como uma propaganda externa que fomentou essa atração.

Internamente o próprio governo brasileiro do período emitia uma forte propaganda de ocupação do território e incentivos paliativos para essa ocupação e o desenvolvimento regional, pois

(...) projetos de colonização, as chamadas colônias agrícolas nacionais, promovidas pelos Governo federal em colaboração com os Governos estaduais. Delas as mais conhecidas encontram-se na Baixada Fluminense, nas imediações de Santa Cruz, na estrada de Nova Friburgo (Papucaia) e em Dourados, Mato Grosso, onde núcleos de 2.000 a 4.000 famílias estabeleceram-se em lotes, formando um grupo de pequenas propriedades rurais. Também em Goiás, dentro de uma política de expansão das fronteiras e da “marcha para Oeste”, fundou-se a colônia agrícola de Ceres. (Gomes, p. 171, 2007).

Assim, tudo se passa em imagens que recontam um período do século XX que vai dos anos 1930 a meados dos anos de 1960 e fazem sobreviver imagens de uma urbanidade em ascensão que fez parte do cotidiano de Anápolis, assim como da maioria das cidades médias, com importância de capital regional. Anápolis foi colocada no centro propulsor de uma ampla transformação regional, como ponto de apoio para a construção tanto de Goiânia, como de Brasília duas décadas após. Nesta visão apresenta-se no documentário a imagem de um lugar que assistiu e celebrou à chegada do primeiro automóvel, o primeiro avião, o rádio, a TV, criou as primeiras turmas do cineclube e seus modos de sociabilidade, ou seja, apresenta a cidade como o fator de difusão regional da modernidade.

A chegada dos americanos coincide com essas transformações e o aburguesamento dessa tanto da sociedade como da sociabilidade e colide com os tradicionais modos de vida do sertanejo. O cinema exigia um *dress code* para frequentá-lo, em geral, era o paletó ou terno para os homens e longo para as mulheres. Era também o tempo do footing, dos glamurosos bailes de carnaval e certamente essa história da modernidade é a história das elites locais.

O documentário *Hollywood no Cerrado* é também, em certa medida, um dispositivo de metacinema, quando coloca filmagens dentro de filmagens ou ainda quando menciona o

---

<sup>5</sup> A atriz e escritora Joan Lowell já havia recebido severas críticas quando descobriram nos EUA que a sua autobiografia era uma farsa e pelo que apresenta os documentos e referências sobre o tema, o livro *A Terra Prometida* seguiu o mesmo estilo.

papel da Vera Cruz – como o maior estúdio a América Latina e que vigorou como uma Hollywood em São Paulo, mas abarcando já o tempo do neorealismo italiano, tempos críticos que já anunciavam um novo cinema a trazer questões mais profundas para o espectador que Hollywood jamais havia forjado. Assim, diante do palimpsesto nos colocamos a ver o intertexto dessas imagens, o que elas dizem e o que elas deixam aberto a interpretação.

Mas vemos que não se trata, necessariamente, de um documentário celebrativo desse evento da chegada dos americanos, na verdade, não há um “retorno nostálgico”, como diria Linda Hutcheon (p. 20), mais sim uma reavaliação crítica, “um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade”. Ele relata um fato esquecido, fazendo-o sobreviver para que pensemos na totalidade desse evento no espaço-tempo, o que o envolve, mas sobretudo, as pessoas que depõem. As pessoas que depõem são, verdadeiramente, o motivo da sobrevivência e a razão ser desta memória, de sua revitalização. Imagens que constroem uma memória plural entre as imagens do cinema, as intervenções dos especialistas e as lembranças de pessoas que viveram o período, saídas de universos completamente diferentes, o que traz uma pluralidade de olhares na construção desta memória feita de imagens.

## **O IMAGINÁRIO, A SOBREVIVÊNCIA E A FANTASMAGORIA NO ESPELHO**

Somente à maneira do palimpsesto seria possível reunir imaginários tão distintos como de Joan Lowell – atriz do cinema mudo e narradora de histórias fantástica, da atriz Mary Martin interprete, dentre outros papéis, de Peter Pan e mãe do Larry Hagman, ator que ficou famoso através do personagem Major Nelson no seriado *Dream of Jeannie*<sup>6</sup> e também de magnata do petróleo J.R. Erwing da série *Dallas*<sup>7</sup> assim como de Janet Gaynor, primeira ganhadora do Óscar e todos eles ligados à cidade de Anápolis no Centro Oeste brasileiro. Junto a tudo isso, o trem da modernidade chegando e “um novo faroeste à brasileira” a escolher como sede Anápolis, ou seja, universos improváveis articulados por pessoas através de um espaço, o que se destaca na rapidez da montagem do filme.

---

<sup>6</sup> Série americana transmitida pela rede de televisão NBC entre 1965 e 1970. No Brasil recebeu o título “Jeannie é um Gênio” e foi transmitida pela primeira vez em 1966 pela TV Excelsior de São Paulo.

<sup>7</sup> Série americana que foi ao ar originalmente entre 1978 e 1991 nos EUA e a partir dos anos 1980 em diversas redes de televisão no Brasil.



**Figura 4** – Fotos da atriz Mary Martin

**Fonte:** Fotograma do documentário *Hollywood no Cerrado*, 2009

O impulso, porém, das imagens trazidas pelo documentário transitam entre a dialética do real e do ficcional, mas para além disso partilham conosco um vivido, assim como toda obra deixa em nós um modo cognitivo de ser no mundo. Essas imagens podemos interpretá-las, como aborda por Didi-Huberman (2013, p.34) como resultantes de movimentos cristalizados nela própria, que nos põe diante de um tempo complexo que não é o tempo da história em geral. E assim, para que ela exerça o seu dinamismo é preciso desenclausurar as imagens e o tempo que ela carrega ou que a carrega, vislumbrar não a base arquetípica, mas aquela que as tornam distintas e vinculada ao fenômeno cultural.

Observar esse documentário é deparar-se não apenas com um conteúdo de cultura, mas sim com um fenômeno cultural e nele os fantasmas do espelho, encontram aqueles do tempo em sua força mitopoética à maneira warburgueriana. O presente se tece de múltiplos passados, de sobrevivência das formas como uma marca do tempo na nossa vida atual como sintomas em pequenas coisas e cada vez que se abre à atualidade de um fato histórico, abre-se também a brecha de suas sobrevivências Didi-Huberman (2013, p. 48). Um documentário abre brecha à sobrevivência e a possibilidade de ver e ouvir a voz dos fantasmas como se abrisse uma outra caixa Pandora. A perspectiva fantasmal traz dois elementos fundamentais, primeiro, desterritorializa o campo disciplinar de estudos da imagem e segundo torna-o tempo não linear, composto de presentes e passados, um nó anacrônico de coisas, ou melhor dizendo o presente das imagens é feito de múltiplos passados. Assim, sobrepõem-se imagens de lugares, tempos e

universos completamente diferentes, seja entre filmes e imagens do star system hollywoodiano, o processo de modernização da cidade, ou ainda, a história do Brasil e do cinema brasileiro.

A sobrevivência das formas é uma marca do tempo no imaginário da vida atual, mas essa forma de permanência na cultura não foi considerada nem como essência nem como arquétipo, mas como sintoma no aporte didiherman-warburgueriano e tal sintoma como a possibilidade de ouvir a voz do fantasma, uma teoria da linguagem emocional em busca de perfurar profundidades e limites rumo ao desconhecido, o emaranhado de fios simbólicos da cultura dirigindo-se para uma teoria da memória sujeita a saltos e latências, sobrevivências e anacronismos e, portanto, rompendo com a ideologia de progresso histórico. Uma tríade importante nesta visão complexa é a relação que se estabelece entre arte, cultura e memória e o olhar enigmático do pesquisador sobre a ideia de cultura como um tempo-modelo específico, forjado na longa duração, para o estudioso das imagens.

Neste sentido, além das imagens, o filme traz relatos de pessoas que viveram as transformações da cidade: depoimentos que se entrecruzam como suporte de uma história oral que se materializa mais uma vez pelas imagens de filmes, desenhos publicitários que se sobrepõem às imagens e cruzam a tela, como também mapas e fotos de vários tempos que atravessamos neste filme.

De certo modo, o Documentário *Hollywood no Cerrado* põe os fantasmas diante do espelho e nos faz questionar a identidade deste episódio, o que ele reflete sobre o lugar, sobre a memória, sobre esses agentes e a importância disto na atualidade. Pois seguindo estes óculos teórico das “imagens sobreviventes” cada imagem atualizada e revivificada no presente faz com que um tal fantasma sofra também uma “einstenização” do instante, pois o fantasma não aparece em vão, não volta só para assombrar os pobres mortais, mas sobretudo ele volta para não morrer e volta assim, para modificar o presente. Torna o tempo impuro porque algo desviou-se do seu fio linear para contaminar o presente. A marca dessa impureza foi demonstrada por Didi-Huberman (2013) no estudo sobre o Renascimento, bem como, no reconhecimento de longas durações presente nas artes e nos monumentos, no movimento que alterou profundamente os rumos e a história da arte.

Na nossa concepção nenhum “fantasma” volta do nada e em vão, o germe do fantasma é justamente urdir o paradoxo da história e transformar o presente.

O espaço é povoado de imagens presentes é, portanto, um espaço de pensamento e um espaço de poder. O sentido destes conceitos, de imagem, fantasma e imaginário advém de várias correntes teóricas, esta apresentada por Didi-Huberman há pontos de onde se encontram e onde se separam da abordagem fenomenológica das imagens, assim como, onde se separam tanto da

discussão arquetípica como daquela sobre a essência da cultura, porém, no cerne da ideia de sobrevivência está a abordagem cultural e material ligada à dinâmica da memória.

A cultura, à memória e o multiculturalismo são ideias que correspondem às imagens cinematográficas de *Hollywood no Cerrado* cujo estudo de caso contém em sua temática sobrevivências, latências e revitalizações potenciais.

### **UM FANTASMA RONDA O CINEMA: DAS SOMBRAS À LUZ DO TREM - ISSO TAMBÉM É *HOLLYWOOD NO CERRADO***

Os fantasmas de *Hollywood no Cerrado* entrelaçam-se aos fantasmas presentes na temporalidade que se inscreve as imagens, assim, um documentário participa e é parte daquilo que constitui o sentido emocional das imagens e por isso cada sobrevivência é como um DNA, ou seja, contém a totalidade daquilo que a constituiu culturalmente. É neste espírito que Warburg afirma que a imagem não é arquétipo e nem uma essência, mas podemos dizer que todos os arquétipos pretéritos encarnam na imagem para torná-la o que ela é, potencialidade fantasmal, com potencialidade de pós-viver, de reaparecer em qualquer ponto da história carregada de sintomas, de sinais.

Em Aby Warburg, de acordo com Didi-Huberman (2013), o conceito de fantasma nasce do trabalho de pesquisa com retratos de família e a manifestação “das imagens fantasmáticas” de seres há muito desaparecidos. Warburg inaugura assim “o retorno do morto”. De certa maneira o fantasma de qualquer coisa, ou seja, qualquer imagem fantasmal, carrega algo da substância humana. Advindas de uma mesma natureza a imagem fotográfica e a imagem cinematográfica são similares nos seus sentidos, na sua relação entre vida morte, a diferença elementar é que no cinema o morto não só retorna, mas também está em movimento.

A arte de sobreviver, o cinema, portanto, vai repetir e aprofundar com maior intensidade aquilo que a fotografia já havia trazido, o caráter fantasmal, sintomático e indiciático. Por mais que o caráter indiciático da fotografia e ainda do cinema tenham sido questionados em favor de suas perspectivas representacionais, o valor indiciático dessas imagens jamais desaparece por completo, esse valor guarda a ontologia das imagens, como as pegadas deixadas na areia por alguém, como sintomas. Nessa trajetória buscamos as substâncias humana das imagens, dos fantasmas, os seus sentidos e mais uma polegada adiante será também a substância dos fantasmas ou das imagens na consciência humana e seu aprofundamento ontológico.

As fotos utilizadas no filme aqui analisado, reforçam ainda mais esta dimensão fantasmagórica, principalmente em relação a história de Anápolis.

Após o invento dos irmãos Lumière na *Ville Lumière*, o espetáculo com cinematógrafo, espetáculo aliás que já havia sido criado, por Robertson<sup>8</sup>, este intensifica-se e pouco tempo depois há exibições do cinematógrafo em todo mundo e também no Brasil, começando na rua do Ouvidor no Rio de Janeiro<sup>9</sup> e vários lugares no mundo essa invenção permitiu a Joan Lowell atuar no cinema ao lado de Charlie Chaplin e notabilizar-se antes de se mudar para Brasil, imagens presentes no filme, e se não fosse o cinema, provavelmente, esta história não interessaria da mesma forma e nem com o mesmo sentido.

As narrativas de Lowell, como Janet Ganyor, Mary Martin, interessam como sétima arte que faz o vivido mais interessante e permite o fantasma ressurgir, como afirma Freire (1997) a arte é o que torna a vida mais interessante que a arte. Todavia, sobre o nosso fantasma imaginário, na redundância do termo, é possível ainda prescrutar outras origens que podem aprofundar ainda mais os significados que o conceito traz a este tema em estudo. A palavra fantasma aparece longinquamente na obra *A Cidade de Deus* de Santo Agostino e na obra de São Tomás de Aquino. De acordo com Nascimento (2020) os fantasmas em São Tomás de Aquino vão estar contidos na imaginação e na memória, já conforme Espírito Santo (2022) “phantasma” em São Tomás de Aquino é tomado como a causa necessária para que a atividade intelectual possa ocorrer, havendo assim um percurso no processo de cognição do sensível ou sensorial para o intelectual:

Os fantasmas contidos na memória vão ser o material que o intelecto agente ilumina e deles abstrai as determinações inteligíveis que, recebidas no intelecto possível o fazem passar ao ato e produzir o conceito ou verbo mental pelo qual ele concebe a própria coisa no mundo exterior. Assim, todos os elementos mencionados e pelos quais (*quo*) o intelecto conhece a coisa (*quod*) são intencionais. Embora estejam presentes nos sentidos e no intelecto, remetem à coisa no mundo exterior, pelo seu conteúdo. (Nascimento, 2020, p.178).

Desse modo, com a ideia de Fantasma nasce também o esboço de teoria da percepção e uma outra forma de conhecer o conhecimento, pois na visão de Nascimento (2020) do conjunto de sentidos comuns, da imaginação e da memória resultam os fantasmas que são logo identificados com as imagens. O fantasma é uma semelhança da coisa, um conceito, ou verbo mental, o que é captado através de determinações pelos sentidos externos e conservados na imaginação e na memória. E o mais importante não é o que é percebido, ou seja, o objeto da percepção, mas como é percebido, o canal da percepção e o mais interessante e “muito atual” é que os meios pelo qual o intelecto conhece a coisa são intencionais. Conforme Nascimento

---

<sup>8</sup> Étienne-Gaspard Robertson inventor do Fantoscópio (um sistema de projeção) e junto a plateia. In: VIVEMENT Le Cinéma. Direção: Jérôme Prieur, 2011.

<sup>9</sup> LEÃO E BENFICA, 1995.

(2020, p. 178) para São Tomás<sup>10</sup> o fantasma cuja palavra tem origem no grego *phantasmata* derivada de *phos* que significa luz, também pode ser ação e elemento direto da imaginação, pois embora os elementos estejam nos sentidos é no intelecto que a coisa acontece. Tomás de Aquino também inverte a perspectiva de conhecimento advinda de Santo Agostinho que concebia o conhecimento humano tinha como fonte a iluminação divina. Em Santo Agostinho (1996, p.715) há uma vinculação direta entre as palavras fantasma e fantasia e o fantasma como equivalente a imaginação, como algo produzido exclusivamente pela imaginação.

O fantasma, a imagem e a luz da imaginação já figuram como uma associação inelutável e indelével no pensamento medieval com Aquino e Agostinho e, de algum modo, as correntes fenomenológicas vão, na modernidade, ocupar-se dos problemas filosóficos colocados pela imaginação, pela percepção e pela memória e a intersecção entre elas.

Demange (2002) vai trazer a relação entre fantasia, fantasma, lembrança e a consciência da imagem em Edmund Husserl. De acordo com Demange (2002) para Husserl o erro é acreditar que o aparecimento da fantasia é um presente, que é percebido. O *fantasma* da pura *fantasia* sendo experimentado apenas como pura ficção, e não há outra solução senão considerar que a percepção e a fantasia não são baseadas uma na outra, ou entrelaçadas uma com a outra, mas puramente disjuntas e conflituosas:

Porque não é apenas que a coisa-da-fantasia não aparece no campo visual da percepção, mas que ela aparece, por assim dizer, em um outro mundo totalmente separado do mundo do presente real. Mas como explicar então que na fantasia temos « como » uma percepção, que temos aparências quase perceptivas, se a *phantasia* não é percepção? A resposta de Husserl é que é apenas por uma colocação no presente "depois do fato", por uma recuperação perceptiva, que o fantasma pode ser assimilado a uma quase-percepção, e que então se torna consciente como uma imagem que "flutua" diante dos olhos. Assim, o fantasma é pura presentificação, não aparece, é puramente vivido - características pelas quais as Investigações Lógicas designaram precisamente o fenômeno vivido. Husserl escreve (ênfase adicionada): "essas apreensões imaginativas [scil. os *phantasmata*] não se fundam em apreensões diretas de tipo perceptivo (Demange, 2002, p 134-135).

O fantasma, então, converge para algo criado em nossa consciência, e, portanto, um produto do imaginário neste sentido fenomenológico. Didi-Huberman (2013, p. 174) ao trazer o conceito de fantasma expõe que o enunciado warburgiano da *Phatosformel* que leva em conta tanto o adorno, como a relação fenomenológica nas formas da cultura material e ainda o seu conteúdo simbólico.

<sup>10</sup> São Tomás de Aquino (1225-1274) foi um teólogo e filósofo do direito canônico. São Tomás de Aquino procurou conciliar o pensamento greco-romano redescoberto com a tradição cristã. Também Santo Agostinho (354-430) foi um teólogo e filósofo do direito canônico.

Apesar das diferenças entre os singulares pensadores do fantasma, observamos cruzamentos entre as raízes teóricas dos campos de estudos do imaginário e para além dessas diferenças algumas permanências como o conceito de intencionalidade e o estabelecimento que o fantasma não é fruto da percepção. Das raízes medievais presentes em São Tomás de Aquino e Santo Agostinho, às formulações modernas da fenomenologia ao estudo estético da cultura de base didi-hubermaniana observamos que às formulações sobre o fantasma gera um conceito de imagem que é ao mesmo tempo projeção, forjada em nossa consciência e manifestação material, ou seja, não se trata de um conceito puramente intelectual, mas que conserva sim um forte silogismo fenomenológico. Observamos, porém, que essas distintas filosofias do fantasma, em algum ponto, podem convergir e não são puramente excludentes, podemos vê-las e compreendê-las no nosso tema como duas faces da mesma moeda, pois seria impossível compreender verdadeiramente tal fantasma sem as trocas materiais e suas apreensões imaginárias e intencionais. Buscar as origens e a natureza do fantasma consiste mesmo em trazer uma metalinguagem do imaginário.

Didi-Huberman destaca ainda que o *Phatosformel* consiste num modo de sentir, as emoções fixadas nas camadas de temporalidades, emoções que em geral são expressões passageiras, fixadas como que por encantamento e atravessando o tempo e chegando até nós através das imagens. Essa ideia de associar a emoção às imagens consistem numa possibilidade inovadora de desdobramento interpretativo. Interpretar as imagens ontológicas nos seus sentidos e nos seus sentimentos permite-nos poder ir mais longe na abordagem do imaginário e não é vã a aparição do fantasma.

De uma maneira política e poética (Didi-Huberman, 2011, p.13-14) estabelece uma analogia entre os fantasmas e os vaga-lumes, como se um e outro fossem feitos da mesma matéria sobrevivente, luminescente. Os vaga-lumes são detentores uma luz fraca e esverdeada como a dos fantasmas.

Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo. Ainda que por pouca coisa a ser vista: é preciso cerca de cinco mil vaga-lumes para produzir uma luz equivalente à de uma única vela. (Didi-Huberman, 2011, p.52).

Vaga-lumes e velas são operadores de imagens (Bachelard 1989, p. 9) e evocativos de que em toda sobrevivência parece haver uma negociação entre o imaginário e a memória é o que podemos observar em *Hollywood no Cerrado*. Trata-se de uma sobrevivência e imagens

saídas das sombras, do claro-escuro da memória social e estas imagens fundem o real e o ficcional e vinculam o imaginário a distintos modos de sentir, entrelaçando-o também a emoção.

Buscamos através deste documentário irromper com a dicotomia entre o fantasma e as causas materiais que lhe deram origem, as realidades e ficções e mesmo as representações podem fazer parte das tramas imaginárias, não invalidando, porém, o seu sentido ontológico.

## **SOBREVIVÊNCIA E DEVIR: O CERRADO TAMBÉM JÁ FOI HOLLYWOOD**

A formação de uma colônia de artistas norte-americanos, hollywoodianos de maneira permanente ou temporária em Anápolis, como revela o documentário de Tânia Montoro e Armando Bulcão também ocorre por uma questão da vida privada destes artistas. Assim, há uma dialética entre as intervenções no espaço, a vida pública da qual participaram em Anápolis e os recônditos dos desejos, laços de amizade e a esfera privada que os levaram até lá. O fato é que esses artistas não foram lá para realizar nenhum filme, mas de certo modo, foram para ser o contrário do que eram, para passarem incógnitos, ensaiarem a possibilidade de terem duas vidas, uma da fama e a outra do completo anonimato pelas ruas pueris de Anápolis e realizarem ainda um sonho fantasioso de paraíso.

Mas ao se instalarem no lugar, esse coletivo de artistas intervira no devir da paisagem, no vivido das pessoas. Em várias sequências do documentário vemos os lugares onde moravam os atores e atrizes, ruínas filmadas, ruínas-arquivo assombradas pelas fotos e imagens da época em que essas casas foram construídas, mas também marcas e sobrevivências latentes que são revividas igualmente pelos depoentes que compõem o documentário<sup>11</sup>.

A ruína carrega sempre um duplo, pois a ruína porta a beleza do vestígio, as marcas de uma presença e, portanto, de uma ontologia, mas a ruína também apresenta o que findou, aquilo que arruinou temporalmente, condição problematizada por Benjamin (1994):

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode

---

<sup>11</sup> **Depoentes - Hollywood no cerrado:** ACQ (Antônio Carlos), Anapolino de Faria, Andrea Toscano, Ari Cunha, Cintia Tenser, Érides Guimarães, Eliane Lage, Frank Soudant Frida Mauger, Dr. Henrique Fanstone, Isney Rodrigues, Dr. Ivan Roriz, Jalma Soares, Wilding, Jorge Antônio Sahium, João Asmar, Jorge Brito, José Caixeta, José Rodrigues (Zico), Joseph Weiss, Júlia Bueno, Juscelino Polonial, Léa Sayão, Luiz Baldez Carvalho, Maria das Dores M. Silva, Maria Lúcia Rodrigues, Maria Holanda Cavalcante, Manuel Mendes, Marlene Galeazzi, Mercedes Urquiza, Newton de Castro, Raif Jibran, Raul Balduino, Elzira Balduino, Roberto Brenner e Wilson Lourenço Dias.

mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (Benjamin, 1994, p. 226).

Hollywood no Cerrado encarna esse papel diante das ruínas, dirige-se para o passado, para o conjunto de acontecimentos e para as imagens fantasmáticas dos artistas, o rosto belo e plástico das atrizes, em películas, jornais, revistas: ruínas sobre ruínas. A catástrofe é o esquecimento, do qual tenta sair e revelar o vivido restituindo o trabalho da lembrança. Todavia, a produção do documentário é uma realização de complexidade, pois o vivido e mesmo o cotidiano desses artistas e das pessoas do lugar com os quais eles se envolveram estão em milhares de fragmentos documentais e reuni-los é o mesmo que escalar o amontoado de ruínas que cresce até o céu. Tal fato abre a dialética da memória e da história. A história acompanha o voo na tempestade do progresso tentando preencher todas as lacunas e narrar o progresso, as novidades técnicas que atravessava a temporalidade da Hollywood encarnada no cerrado. Mas a memória inscrita no documentário é lacunar e não-linear, pois há uma memória documental conforme Le Goff (2003, p. 525) de que a memória coletiva e sua forma científica, a história, aplicam-se a dois tipos de materiais: os documentos e os monumentos. Todavia, a força da memória reside nos grupos vivos, nas falas dos memorialistas, tal qual apresenta Nora (1981):

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma a outra. A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno atual, um elo vivido no eterno presente, a história uma representação do passado [...] A história porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico [...] A memória emerge de um grupo que ela une [...] A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. (Nora, 1981, p.9).

Hollywood no Cerrado é elaborado nesta dialética entre história e memória, mas justamente por isso ele funciona como um lugar de memória tal qual expõe Nora (1981, p.22) pois tem o papel de fixar o tempo, interromper o trabalho do esquecimento, imortalizar a morte e materializar o imaterial. O documentário torna-se, ele mesmo, o lugar de memória, alternando-se entre as ruínas e o palimpsesto; Entre a história e a memória desenvolve a difícil tarefa de narrar, contorna a delicada pedra de toque que rodeia os poderes e investe os fantasmas, revitalizando-os para com uma contundente missão de generosidade com o espaço e, de certo modo, devolvendo uma identidade perdida à Anápolis pois, através do trabalho da lembrança, restitui uma alma cultural à cidade.

A presença dos memorialistas no documentário traz a ele um lastro ontológico ainda maior, porque os depoimentos circunscrevem o que Nora (1981, 1997) aponta sobre a relação da memória com a vida, a presença de grupos ainda vivos, participantes da cena histórica pretérita e que tem um papel preponderante, prevalecendo o vivido e o lembrado sobre a memória documental.

Em geral, são pessoas que tiveram uma convivência com os artistas, sobretudo, ex-empregados que expõem a sua visão. Neste caso há uma visão amorosa e singela, ao mesmo tempo saudosa. Há também depoentes que são intelectuais e artistas que estiveram de algum modo próximos do movimento desse círculo de atores e atrizes que se estabelecem em Anápolis-GO e sobretudo de Joan Lowell que exercerá uma significativa influência política no contexto.

Depoimentos como o de Maria Holanda Cavalcanti, Maria Lúcia Rodrigues, José Rodrigues, por exemplo, trazem memórias do ambiente familiar dessas personalidades, uma vez que eram empregados domésticos e que partilhavam o cotidiano. Essas memórias trazem elementos da percepção do modo de vida, das excentricidades e de como se apropriaram do lugar, como construíram seus lares influenciando também na vida desses memorialistas. Maria Holanda Cavalcanti revela que o seu próprio casamento foi influenciado por “dona Joana”, Joan Lowell. Maria Lúcia Rodrigues, cozinheira de Mary Martin foi aos EUA a convite da atriz e revela o seu próprio espanto quando realmente compreendeu quem era Mary Martin e o que ela representava. Tais depoentes, dessa esfera íntima, reconhecem que não compreendiam a fundo o mundo desses artistas, mas os admiravam como pessoas do cotidiano.

Já outros depoentes tais como Eliane Lage (atriz), Júlia Bueno, Raif Jibran entre outros apresentam a ação desses artistas na sua esfera mais pública trazendo a memória tanto o contexto político e histórico em que viveram em Goiás, como também as influências que exerceram neste espaço, estabelecendo também poderes, contatos. Como, por exemplo, as relações políticas e de amizade entre Joan Lowell e Bernardo Sayão. Todavia, esses memorialistas destacam que tal “Hollywood no Cerrado” foi responsável por uma mudança de mentalidade no local.

Anápolis é apresentada em Hollywood no Cerrado como um polo regional importante e até mesmo vital para a implantação das duas capitais planejadas do Centro-Oeste, a capital do Estado Goiânia e a capital Federal Brasília. Além de berço dos principais nós da rede urbana regional, Anápolis detém uma memória de capital cultural que se perdera justamente com o surgimento e desenvolvimento dessas cidades que nascem prontas e crescidas conforme Silva (2010).

Ao revitalizar, por meio de imagens e imagens-lembranças esses sentidos, de reuni-los é que Hollywood no Cerrado traz à tona o poder da imagem sobre o espaço, criando laços do passado com o devir.

Numa ampliação de sentido tomamos as palavras de Halbwachs (2006, p. 159) sobre a memória coletiva e o espaço, ao expor que o lugar ocupado por um grupo não é um quadro-negro no qual se escreve e depois se apaga e com a imagem do quadro negro poderíamos recordar o que nele traçamos:

O local recebeu a marca do grupo e vice-versa. Todas as ações do grupo podem ser traduzidas em termos espaciais, o lugar por ele ocupado é a reunião de todos os termos. Cada aspecto, cada detalhe desse lugar tem um sentido que só inteligível para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outros tantos aspectos diferentes da estrutura e da vida da sociedade. (Halbwachs, 2006, p. 159-160).

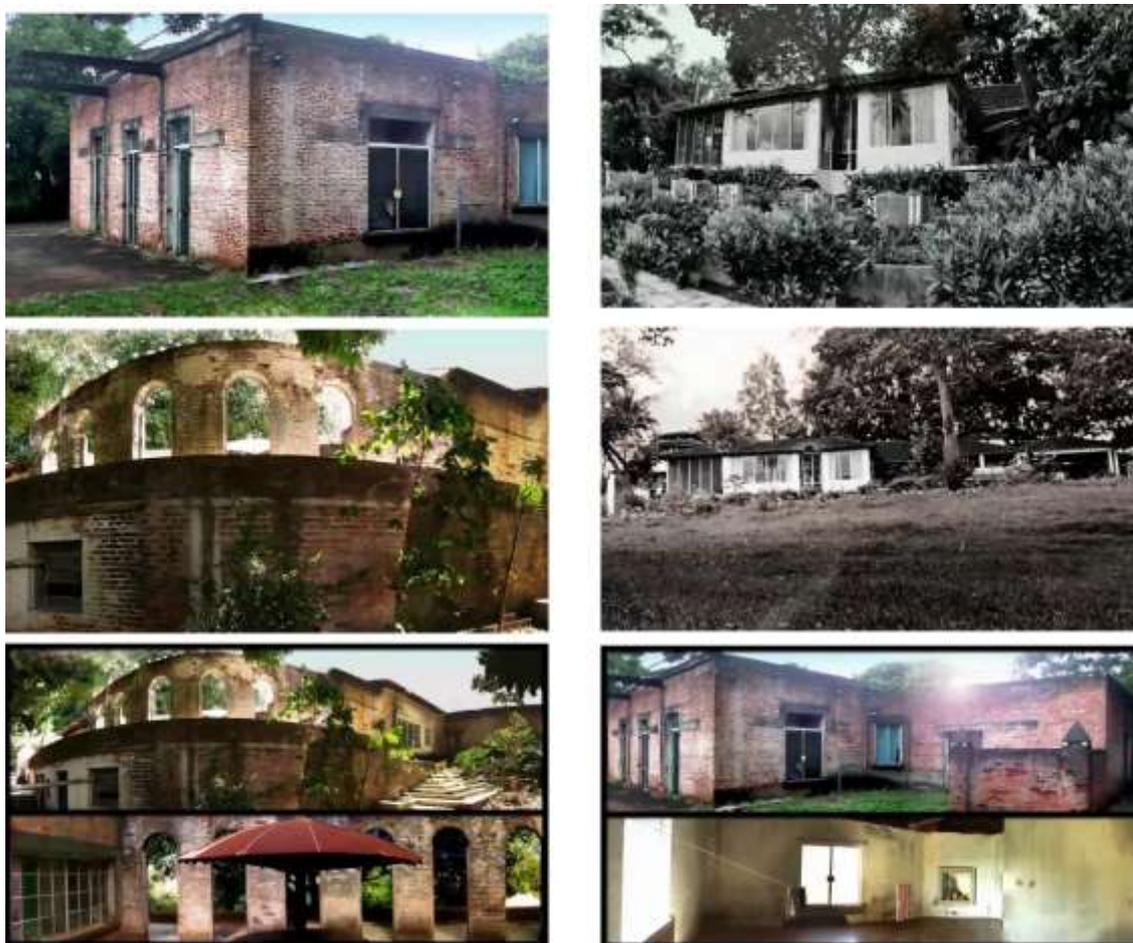
Assim, a mudança de mentalidade trazida pelos artistas e suas ações implicava principalmente num novo estilo de urbanidade tal qual, consumo de arte, cinema, música, cabarés e sociabilidades advindas desse novo consumo como os bailes, o tempo dos clubes e das vilegiaturas. Em meio a este movimento, abrir estradas como a Belém-Brasília e construir cidades como Goiânia e Brasília fazia também parte do contexto que trazia essas estrelas. Um movimento de mão dupla com ares do tempo, onde esse grupo que trazia em sua bagagem poder da imagem, associava-se com as elites locais e ficavam mais parecidas com ela do que com os papéis que assumiam em Hollywood, pois aqui a representação era outra.



**Figura 5** – Montagem Ilusória criada para o documentário Hollywood no Cerrado  
**Fonte:** Fotograma do documentário Hollywood no Cerrado, 2009

Tais artistas habitaram a cidade e num período que vai dos governos de Getúlio Vargas à Jânio Quadros, passando por Juscelino Kubistchek e construção de Brasília e neste contexto, aqui deixaram de ser “atores” para se tornarem agentes no comércio, na cultura, na política, na arte e na sociedade.

O próprio sentido de sobrevivência da arte, porém, necessita de reinvenções culturais que podem em alguma medida assemelham-se a retoma das tradições e das memórias. Alguns povos trazem o conteúdo da memória como uma constante de tudo que deve ser mantido de modo permanente porque detém valores. Outros, porém, precisam da ação e do trabalho da lembrança, da dinâmica da sobrevivência, para ir além dos vestígios e para que as ruínas façam sentido.



**Figura 6** – Paisagem em ruínas das habitações que pertenceram aos artistas de Hollywood na região de Anápolis-Goiás-Brasil

**Fonte:** Fotogramas do documentário *Hollywood no Cerrado*, 2009

O papel em geral desses atores era ser o outro de si mesmo e misturar-se a outras vidas, forjar outras histórias. Poucos célebres artistas têm histórias semelhantes as estas, talvez Hollywood no Cerrado nos remeta também, como ilustração, um pouco do exílio de Ava Gardner na Costa Brava na Espanha retratado no documentário *La noche que nunca acaba*



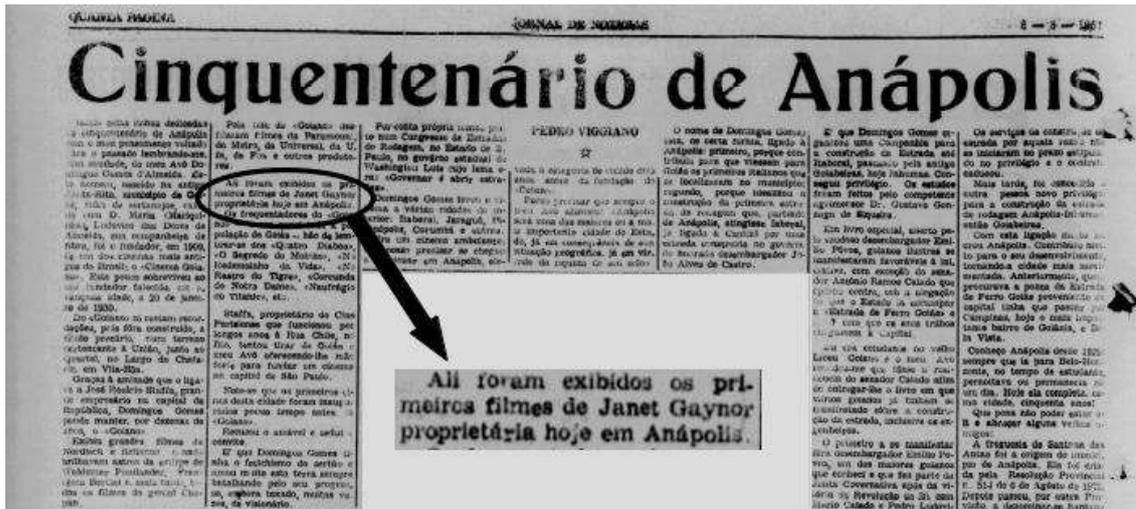


Figura 8 – Recortes de jornais com detalhes sobre a presença de Janet Gaynor em atividades sociais ou como referência na comunidade.

Fontes: Jornal de notícias, Goiânia/GO. 1956,1957,1959.

A partir daí não há como dissociar o primeiro Óscar, Charles Chaplin, JR, Frank Sinatra, Janett Gaynor e, por adesão, mesmo Jeannie – um gênio - entre outras imagens do chão vermelho de Goiás, em objetivas, em matérias de jornal, como o Jornal de Notícias de Goiânia em 1956 e 1957, em memórias porque o vivido tem fios ontológicos que se mesclam a retratos

da história, local, nacional, mundial e a sonhos, pois nestes, há sempre uma terra prometida e isso também é Hollywood.

## CONCLUSÃO

A reparação destas personalidades artísticas de um tempo longínquo, numa terra mais longínqua ainda e a importância dos seus personagens, de seus papéis tanto no cinema como em suas trajetórias vividas ou mesmo na literatura de Joan Lowell requer uma significação mais ampla revelada no bojo da narrativa em palimpsesto de *Hollywood no Cerrado* quando nos colocamos a interpretar essas imagens. A história que o documentário relata um caso curioso e pitoresco, pois artistas tão célebres do cinema americano de uma dada época vindo residir num “lugar improvável”, pois o mais comum numa situação de imigração dessas personalidades seria escolher lugares menos insalubres e mais desenvolvidos à época tais como o Rio de Janeiro ou São Paulo com todos os recursos mais disponíveis. Todavia, se eram tão célebres e interviam no lugar, por que o esquecimento? Por que tão poucas marcas sobre o espaço? Pensamos que mereciam uma memória um pouco mais vívida na cidade para recontar essa história. Assim, o presente documentário, não necessariamente celebrativo, a prestar de culto à essas personalidades, privilegia tanto a história local, como o seu contexto nacional-internacional e ainda traz o cinema, através da memória desses artistas em sua passagem pelo lugar e sua relação com a cidade de Anápolis, retira do esquecimento esse capítulo, devolvendo parte da memória da cidade. A maioria dos cidadãos de Anápolis, hoje, desconhecem essa passagem, os acontecimentos, essa história. Parece ter sido um pouco essa a intencionalidade do documentário *Hollywood no Cerrado*. E ainda mais quando traz no seu conjunto de depoentes ex-empregados e trabalhadores domésticos desses artistas, esses não são os únicos depoentes, há outros, membros da elite e diferentes visões tanto críticas como celebrativas nas falas. Mas certamente, esse conjunto de depoentes trabalhadores são os memorialistas mais sinceros de si mesmos. Demonstravam o total desconhecimento junto de quem exerciam suas atividades, desses artistas, de quem eram e parecem ainda hoje conservar certo desconhecimento, sobretudo, do universo do cinema que os cercava e que os cerca.

Num entrelaçamento entre sobrevivência e devir, seguindo as possibilidades colocadas pela teoria Didi-hubermaniana, observamos que essa saga de Joan Lowell, ficcional, real, cinematográfica revela o poder da imagem sobre o espaço e esse poder foi exercido através da personalidade que impulsionava o imaginário por diferentes meios, por sua aventura real em busca desse local, a partir das encarnações das imagens em suas atuações cinematográfica,

assim como, através do imaginário literário a partir da narrativa em *A terra prometida*. São muitas imagens encarnadas em uma só figura e que faz com que se operasse todo um poder de ação e transformação, naquele momento, seja vendendo terras ou abrindo estradas, nas mais diversas e adversas condições, seja, carregando junto a si as imagens glamourizadas de Hollywood, seja atraindo outros atores e atrizes para o lugar e alterando naquele tempo o próprio espaço, promovendo mesmo um choque cultural de acordo com Lima (2020). Sua imagem ressurge, e ao que parece o fantasma e suas fantasias nunca retornam em vão. Essa sobrevivência traz novas significações e olhares sobre Anápolis, o documentário já é em sim um museu imaginário. Um museu é todo ele fantasmal e no museu a morte desaparece. Um museu, portanto, é o passado e a sobrevivência, a eternização o devir e a forma mais cultural do poder das imagens sobre o espaço.

## REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, **A cidade de Deus**: contra os pagãos. Tr. O. P. Leme. São Paulo, Editora das Américas, 1961. 1964. Petrópolis, Vozes, 19902, 19994. 1999. Bragança Paulista, Ed. Universitária São Francisco, 2003. 20056. 2009. 2 vols.
- BACHELARD. Gaston. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Bretand Brasial, 1989.
- BENJAMIN, Walter **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DE BERGENAC, Cirano. Gente Bem. **Jornal de Notícias**, Goiânia/GO, p. 5, 29 ago. 1956.
- DEMANGE, Dominique. (2002). Phantasia, conscience d'image, souvenir. **De la phénoménologie des présentifications intuitives. Textes posthumes (1898-1925)**: d'Edmund Husserl, traduction par Raymond Kassis et Jean-François Pestureau. Jérôme Millon, Coll. Krisis, Grenoble, 2002, 600 pages. **Le Philosophoire**, 17, 129-141. Disponível em: <https://doi.org/10.3917/phoir.017.0129>. Acesso em 13 de junho de 2023.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte, UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que nos vemos e o que nos olha**. São Paulo: Ed 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte, UFMG, 2011.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1994.

ESPIRITO SANTO, Brenda Oliveira do. Os fantasmas como a matéria causae do conhecimento intelectual . Anãnsi: **Revista de Filosofia**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 13–37, 2022. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/anansi/article/view/14851>. Acesso em: 14 jun. 2023.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas**: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: SESC/ANNABLUME/FAPESP, 1997.

GENETTE, G. **Palimpsestos**, a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GOMES, Ângela Maria de Castro et al. **O Brasil Republicano**: Sociedade e Política (1930-1964), 9ª ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. (História Geral da Civilização Brasileira, t. 3; v. 10)

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

**HOLLYWOOD no Cerrado**. Direção: Armando Bulcão; Tânia Montoro. [S. l.: s. n.], 2009. digital, 85 min.

HUCHET Stéphane. Passos e caminhos de uma teoria da arte. In: Didi-Huberman, G. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998, p.7-23.

HUTCHEON, Linda, **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JANET Gaynor In: INFOPÉDIA: Dicionários Porto Editora. [s.l.]: Porto Editora. Acessado em 15 dez. 2023. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$janet-gaynor](https://www.infopedia.pt/$janet-gaynor)

**LA noche que no acaba**. Direção: Isaki Lacuesta. Produção: Domingo Corral, Inés García, Rafael Portela, José Skaf. Roteiro: Isa Campo, Isaki Lacuesta, Marcos Ordóñez. Espanha: KaBoGa,, TCM Original, 2010. arquivo mp4, 80 min.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

LEÃO, Beto e BENFICA, Eduardo. **Goiás no século do cinema**. Goiânia: Kelps, 1995.

LIMA, Daiane Domes de. Alô querida! **Uma ligação Hollywood-Anápolis**. Orientador: Prof. Dr. Robson Pereira Mendonça. 2009. 123 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) - UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIAS, Anápolis - GO, 2009. Disponível em: <https://silo.tips/download/alo-querida-uma-ligacao-hollywood-anapolis>. Acesso em: 1 jun. 2023.

MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas & pós-cinemas**. Campinas-SP: Papyrus, 2014.

MONTORO, Tânia. Hollywood no Cerrado: um filme de Aventuras Femininas. **Labrys études féministes/ estudos feministas**. julho /dezembro 2011 -janeiro /junho 2012. Disponível em < <http://www.labrys.net.br/labrys20/aventura/montoro.htm>>.

NASCIMENTO, Carlos Arthur Ribeiro do (2020). A imagem – phantasmata – em Tomás de Aquino. **Paralaxe**, 7(1), 176–178. Disponível em <https://doi.org/10.23925/2318-9215.2020v7n1E1>

NORA, Pierre (org.) *Les lieux de mémoire*. Paris, Gallimard, 1997.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**, revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. São Paulo: USP, 1981, p. 7-28.

SILVA, Alberto da, "As imagens sobreviventes da história nos filmes de Kleber Mendonça Filho", in DA SILVA, Alberto; FREITAS, Gabriela; DE CASTRO, Gustavo; BERTHIER, Nancy (Org.). **Arte, literatura e som na cultura da imagem contemporânea**. Paris: Éditions Hispaniques, 2022, p. 77-88.

SILVA, Valéria Cristina Pereira da. **Palmas, a última capital projetada do século XX**: uma cidade em busca do tempo. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 294 p.

VIGGIANO, Pedro. Cinquentenário de Anápolis. **Jornal de Notícias**, Goiânia/GO, n. 182, p. 4, 8 ago. 1957.

VIGGIANO, Pedro. Cinquentenário do Cinema em Goiás. **Jornal de Notícias**, Goiânia/GO, n. 501, 30 mai. 1959. Pela História de Goiás, p. 5.

**VIVEMENT Le Cinéma**. Direção: Jérôme Prieur. Paris, França: [s. n.], 2011. 52 min, p&b e color, son. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mNrkJwbLp7A>

WARBURG, Aby. **L'Atlas Mnémosyne**. Paris: Ecarquille – INH- Colège de France, 2012.

## **SOBRE A AUTORA E O AUTOR**

### **VALÉRIA CRISTINA PEREIRA DA SILVA**

Profa. Dra. da Universidade Federal de Goiás-UFG, vinculada ao Instituto de Estudos Socioambientais-IESA e ao LAGICRIARTE - Laboratório de Geografia, Imaginário, Criatividade e Arte. Coordenadora do Grupo de Estudos de Imaginário, Paisagem e Transculturalidade-GEIPaT, onde pesquisa os temas: imaginário da cidade, geografia e literatura, cultura e sensibilidades. Chercheur Invitée à la Sorbonne Université.

### **ALBERTO DA SILVA**

Prof. Maître de Conférences à l'UFR d'Études Ibériques et Latino-Américaines à Sorbonne Université e ao Centro de Estudos CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibéro-américains Contemporains).