

Estudos de Cinema

Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema

SOCINE



ESTUDOS SOCINE DE CINEMA

ESTUDOS SOCINE DE CINEMA

ANO IV

Afrânio Mendes Catani
Wilton Garcia
Bernadette Lyra
Gelson Santana
Marianosaria Fabris
Fernão Pessoa Ramos
Tunico Amancio
José Gatti
(Organizadores)

Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema

SOCINE

UFF

Universidade Federal Fluminense

FAPESP

Panorama
comunicações

COPYRIGHT © 2003 BY PANORAMA COMUNICAÇÕES
Direitos reservados. Proibida a reprodução, mesmo parcial, e por qualquer
processo, sem autorização da Editora.

1ª edição: outubro de 2003

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Estudos Socine de Cinema : ano IV / Afrânio Mendes Catani... [et al.],
(organizadores). -- São Paulo : Editora Panorama, 2003.

Vários autores.

Outros Organizadores: Wilton Garcia, Bernadette Lyra, Gelson Santana,
Mariarosaria Fabris, Fernão Pessoa Ramos, Tunico Amancio, José Gatti.

1. Cinema 2. Cinema – Brasil 3. Cinema – Congressos 4. Cinema – Teoria I.
Catani, Afrânio Mendes. II. Garcia, Wilton. III. Lyra, Bernadette. IV. Santana,
Gelson. V. Fabris, Mariarosaria. VI. Ramos, Fernão Pessoa. VII. Amancio, Tunico.
VIII Gatti, José.

ISBN: 85-7567-027-1

03 – 6349

CDD – 791.4307

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema : Estudos 791.4307

DIREÇÃO GERAL: Luiz Carlos Patrício

DIAGRAMAÇÃO E CAPA: Fábio Mega Patrício

DIGITALIZAÇÃO: Laboratório de Livre Criação (LLC) da UFF –

Universidade Federal Fluminense – Rosa

Benevento / Carolina dos Anjos Jordão

FOTOS DA CAPA: *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho

REVISÃO: Ruy Cintra Paiva

FOTOLITOS DE CAPA: Binhos

IMPRESSÃO: Solução GR



Caixa Postal 24551 – CEP 03365-970

Fone/Fax: (11) 6101-1165

www.panoramaeditora.com.br

panorama@panoramaeditora.com.br

IMPRESSO NO BRASIL – PRINTED IN BRAZIL

SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema

Diretoria e Conselho Executivo

Mariarosaria Fabris (Presidente)
José Gatti (Vice-Presidente)
Afrânio Mendes Catani (Tesoureiro)
Tunico Amancio (Secretário)
Wilton Garcia (Secretário *pro tempore*)
Fernão Pessoa Ramos (Ex-Presidente)
Alexandre Figueirôa
Amaranta Cesar
Bernadette Lyra
Denilson Lopes
Eduardo Morettin
Fernando Mascarello
Francisco Elinaldo Teixeira
João Carlos Massarolo
João Guilherme Barone Reis e Silva
Júlio César Lobo
Leandro José Luz Riodades de Mendonça
Maria do Socorro Carvalho
Mauro Baptista
Moema Franca
Paulo Menezes
Sheila Schvarzman

Comissão Organizadora do VI Encontro da SOCINE: João Luiz Vieira (coordenador), Andréa França, Antonio Amaral Serra, Hilda Machado, Leandro José Luz Riodades de Mendonça, Lécio Augusto Ramos, Mauro Duque Estrada Moderno, Roberto Moura e Tunico Amancio.

ENCONTROS ANUAIS DA SOCINE

Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema

I 1997

Universidade de São Paulo (São Paulo)

II 1998

Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro)

III 1999

Universidade de Brasília (Brasília)

IV 2000

Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis)

V 2001

Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Porto Alegre)

VI 2002

Universidade Federal Fluminense (Niterói)

VII 2003

Universidade Federal da Bahia (Salvador)

ARTES DA SÉTIMA ARTE

Este quarto volume dos *Estudos SOCINE de Cinema* reúne uma seleção dos trabalhos apresentados no VI Encontro Anual da sociedade, realizado na Universidade Federal Fluminense (Niterói), de 4 a 7 de dezembro de 2002. Em todos os textos respeitou-se a norma editorial de publicar na íntegra as comunicações do encontro, a fim de permitir a um número maior de autores trazer à luz o resultado de suas pesquisas. É bem verdade que, de muitas dessas pesquisas, são apresentados apenas resultados parciais, mas é justamente essa opção editorial que tem permitido às publicações da SOCINE se firmarem como um dos painéis mais significativos das investigações relativas à imagem em movimento no Brasil.

A SOCINE, de fato, por reunir não só estudiosos ligados ao setor do audiovisual, mas de várias outras áreas afins – que têm feito do cinema, da televisão e da fotografia também seu objeto de análise e de indagação –, está conseguindo a cada ano, com a realização e a divulgação de seus eventos científicos, traçar um perfil da pesquisa universitária nos campos em tela.

O presente volume abre com uma instigante reflexão sobre a existência de um pensamento visual e a dificuldade das instituições de ensino superior no País em acolher, nos trabalhos acadêmicos, essa forma específica do pensar.

Passa a focalizar, em seguida, algumas indagações sobre corpo, cultura e diferença, a interrogar-se quanto a delimitação possível entre sublime e banal na produção contemporânea, a refletir na aplicação dos instrumentais teóricos de Pierre Bourdieu ao campo cinema-

tográfico e a prestar uma homenagem a um dos mais destacados intelectuais nacionais, Jean-Claude Bernardet, focalizando alguns momentos de sua atuação como crítico.

O diálogo do cinema com outras áreas amplia-se nos tópicos dedicados à sua relação com a história e a literatura. Esse mesmo espírito comparativo faz-se presente nos trabalhos dedicados ao documentário e ao vídeo, com os quais se pretende oferecer um pequeno leque das linhas de investigação desenvolvidas nesses campos.

Como não poderia deixar de ser, o cinema brasileiro, que já despontava nos itens anteriores, torna-se o tema central na segunda parte deste livro e passa a ser abordado, não só em sua cronologia ou em leituras diferenciadas de suas produções mais contemporâneas, mas dando-se destaque também às políticas cinematográficas praticadas no País, a aspectos menos estudados em nosso meio acadêmico, como a dimensão gráfica na figuração cinematográfica e as realizações em super-8, e a um gênero como a chanchada e seus desdobramentos.

O terceiro grande bloco do presente volume abrange, em geral, a cinematografia estrangeira em suas mais variadas vertentes, desde o cinema mexicano (em comparação com o brasileiro) até o norteamericano e o europeu, discutindo questões como o embate real/virtual, as conseqüências do avanço de novas tecnologias, a presença de categorias do inconsciente em produções atuais, a persistência de estratégias de correntes artísticas do passado em filmes dos anos 1970 e 1980, a reflexão que as cinematografias de países de língua árabe tem permitido sobre aqueles universos culturais. Como fecho, uma indagação sobre a representação do Outro, em filmes estrangeiros ou nacionais, tanto nos de cunho ficcional quanto em documentários.

Com mais esta publicação, a SOCINE renova seu convite a fazer do ato de deparar-se com uma imagem um momento de indagação sobre a sétima e outras artes.

Mariarosaria Fabris
Presidente da SOCINE

SUMÁRIO

Imagem crítica da imagem: possibilidades investigativas

O pensamento visual 17

ANNATERESA FABRIS

A constituição de um discurso crítico visual sobre as imagens:
possibilidades e perspectivas 26

PAULO MENEZES

Cinema, corpo e identidade

A corporificação da nacionalidade em *Argila* de Humberto
Mauro 37

MAURÍCIO R. GONÇALVES

A argumentação do corpo no filme *Dama da Noite* 43

WILTON GARCIA

Imagens contemporâneas do sublime

Seu Toim: pensar o sublime na realização do cinema docu-
mentário 55

DÁCIA IBIAPINA

A salvação pelo cinema 63

DENILSON LOPES

Teoria e crítica

Campo e habitus: uma contribuição da sociologia de Pierre
Bourdieu aos estudos cinematográficos 73

ZULEIKA DE PAULA BUENO

Trajetória crítica, de Jean-Claude Bernardet 80

AFRÂNIO MENDES CATANI

Vendo e revendo o neo-realismo: uma reflexão sobre as idéias
de Jean-Claude Bernardet 89

MARIAROSARIA FABRIS

Cinema e história

Aspectos da vida moderna no primeiro cinema 99

FLÁVIA CESARINO COSTA

A imagem cinematográfica do passado brasileiro construída pelos
imigrantes nas décadas de 20 e 30: adesão ou dissonância? .. 108

EDUARDO MORETTIN

A montagem da história sobre *It's All True* 116

SAMUEL PAIVA

O lugar da história na memória do cinema novo 124

MARIA DO SOCORRO CARVALHO

Relações entre literatura e cinema: literatura comparada, adap- tação e transposição

Policarpo e Macunaíma: duas visões do nacional no cinema
..... 133

MIRIAM ROSSINI

O cinema e outras artes de Harold Pinter 142

UBIRATAN DE OLIVEIRA

O cinema ficcional e o romance histórico: entre o próximo e o
distante 152

ANELISE R. CORSEUIL

Documentário e vídeo

Documentário e afirmação do sujeito: Eduardo Coutinho, na
contra-mão do ressentimento 163

ISMAIL XAVIER

Entre a violência real e a violência televisiva:

Linha Direta e *Caso Norte*: as possibilidades estéticas do
docudrama televisivo 172

NEWTON CANNITO

Cabra marcado para morrer ou o documentário brasileiro no limiar da historiografia e da antropologia moderna 179

HENRI GERVAISEAU

O Brasil vai à guerra: Representações no cinema documentário 190

TETÊ MATTOS

Banalidade, cotidiano, dramatização: os encontros de Jean Rouch 198

DANIELA DUMARESQ

O autor como espectador de si mesmo 207

LEANDRO GARCIA VIEIRA

Políticas cinematográficas no Brasil

Cartografia do novo território do cinema brasileiro 217

JOÃO GUILHERME BARONE

A questão industrial nos congressos de cinema 225

ARTHUR AUTRAN

História do cinema brasileiro

Alberto Traversa: corpo singular e paraíso 237

HILDA MACHADO

Jacob koutzii e os primórdios da crítica: cinematográfica no Rio Grande do Sul 244

MARCUS MELLO

Recife: uma "Sinfonia" da Província 253

LUCIANA CORRÊA DE ARAÚJO

Entre cinearte e cinédia: Octávio Gabus Mendes e Mulher 262

SHEILA SCHVARZMAN

Sinfonias da província: Porto Alegre, a rainha do sul 272

GLÊNIO PÓVOAS

Vera Cruz e Cinema Novo: matrizes da produção cinematográfica atual 283

ADILSON RUIZ

Chanchada, pornochanchada, pós-chanchada	
Visibilidade e invisibilidade nas chanchadas	297
BERNADETTE LYRA	
Lugar, estratégias e função da pornochanchada	304
GELSON SANTANA	
Metaficção historiográfica e chanchada pós-moderna	312
RENAIO LUIZ PUCCI JR.	

Cinema brasileiro

Cinema super 8 e performance: outras cenas da vida brasileira	325
ALEXANDRE FIGUEIRÔA	
As múltiplas funções das inscrições e dos suportes gráficos exibidos nos filmes	333
MAHOMED BAMBA	
São Bernardo: mosaico de vozes (mostruário dos diversos usos da voz no cinema)	345
FERNANDO MORAIS DA COSTA	
Da inatualidade do cinema segundo Júlio Bressane	351
FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA	
O cinema da afetividade de Paulo César Saraceni	359
LUIZ CLÁUDIO DA COSTA	

Cinema brasileiro contemporâneo

Má-consciência, crueldade e narcisismo às avessas no cinema brasileiro contemporâneo	371
FERNÃO RAMOS	
Cidade de Deus: crítica e público	381
FERNANDO MASCARELLO	
Do não-lugar ao lugar comum: a cidade no cinema brasileiro contemporâneo	390
MARIA ANGÉLICA M. COUTINHO	
Estudo de um rosto em <i>Um céu de estrelas</i>	400
MÁRCIA R. CARVALHO DA SILVA	

Cinema latino-americano/cinema norte-americano

Uma América Latina por Cantinflas e Mazzaropi 413

MAURÍCIO DE BRAGANÇA

Vestida para Mostrar: articulações entre o verbal proibido e o visual insinuante da moda 421

TOM LISBOA

Hollywood: Mito, Violência e Indústria 431

FERNANDO VUGMAN

Cinema internacional I

A poética da sugestão no filme Código Desconhecido, de Michael Haneke 441

MARIA THEREZA AZEVEDO

Junção de fluxos temporais contínuos e fragmentados em narrativas audiovisuais 445

EGLÉ M. SPINELLI

Não quero ir embora! Repetição e impossibilidade em Corra, Lola corra 455

RAFFAELLA DE ANTONELLIS

A amnésia no cinema norte-americano contemporâneo ... 465

FABIANO GRENDENE DE SOUZA

Identidade dos gêneros e realidade virtual: desintegração e significação nos filmes Clube da Luta, Seven, Matrix e Amnésia 474

RODRIGO FERNÁNDEZ LABRIOLA

Real e virtual na ficção científica 482

MÁRCIO SOUZA GONÇALVES

Cinema épico e inconsciente 489

REGINA ANDRADE

Cinema internacional II

Metropolis e o nazismo 501

ALFREDO SUPPIA

Sexo, suástica e sadismo: nazi-exploitation 511

LUCIO PIEDADE

Suspiria: O labirinto gótico de Dario Argento..... 519
MARCELO CARRARD

O expressionismo no cinema de Tim Burton – uma análise a
partir de Vincent 524
LAURA CÂNEPA

Cinema internacional III

Do harém e do fox trot à Intifada : a representação social da
mulher no cinema árabe 539

CARLOS EDUARDO ABBUD

Cinema iraniano: a moralidade islâmica na frente e atrás das
câmeras 549

ALESSANDRA MELEIRO

Cinema e vida em Makhmalbaf e Kiarostami 560
ANDRÉA FRANÇA

Cinema e alteridade

As cores de Londres antes da chuva 571

LÍLIAN MARINA TAVARES HODGSON

Rede de representações (Configurações do correspondente es-
trangeiro em situações de comunicação intercultural no cinema
internacional, 1968-1988) 581

JÚLIO CÉSAR LOBO

Noel Nutels, documentarista 590

STELLA OSWALDO CRUZ PENIDO

A ação dramática em jogo: documentário e video

Games como ambiente de imersão 601

JOÃO CARLOS MASSAROLO

IMAGEM CRÍTICA DA IMAGEM: POSSIBILIDADES INVESTIGATIVAS

O PENSAMENTO VISUAL

ANNATERESA FABRIS – USP

O que é uma tese em artes plásticas? Pierre Baqué assim responde a essa pergunta:

“É um trabalho de pesquisa universitária e artística que traz uma resposta prática e teórica a uma questão bem circunscrita relativa às artes plásticas. Factualmente, resultam disso duzentas ou trezentas páginas de texto ‘erudito’ e um conjunto de obras (pinturas, esculturas, desenhos, objetos diversos, filmes, fotos, multimídia, etc.). Texto e obra constituem um todo coerente, rigoroso e artístico, apesar de sua heterogeneidade.

“Esta descrição pretende-se objetiva. É também positiva. Pode-se retomá-la de maneira mais crítica. Desde então, pode-se dizer que a tese em artes plásticas é um exercício acadêmico com forte dominante narcísica, comportando uma parte de prática pessoal mais ou menos artística, mais ou menos pertinente, e uma parte de glosa relativa a essa prática, na qual o pós-graduando esforça-se em explicitar suas intenções e justificar o resultado, convocando um certo saber e todos os recursos da dialética, para não dizer da advocacia de defesa”¹.

Com poucas variáveis, a descrição de Baqué pode ser transposta sem problemas para o campo da pesquisa artística num sentido mais lato e ser aplicada à universidade brasileira, uma vez que esta, ao admitir a possibilidade de dissertações e teses de cunho prático-teórico, demonstra estar bem próxima do modelo francês. Ao solicitar do pesquisador um trabalho situado entre o conceitual e o sensível, entre a teoria e a prática, a universidade confronta-o com uma tarefa que o diferencia no campo das ciências humanas: a originalidade da pes-

quisa consistirá basicamente na capacidade de estabelecer uma articulação entre o racional e o imaginário².

O modelo adotado pelas universidades francesa e brasileira não é de todo novo. Baseia-se, em parte, na reflexão crítica levada a cabo pelos artistas do século XVI, que estabeleceram uma antinomia entre a arte figurativa, considerada como “trabalho da mente”, e o artesanato, concebido como “trabalho do corpo”. Ao assumir uma atitude nitidamente antiartesanal, os artistas do século XVI demonstram conceber a arte como uma função da imaginação e da técnica, entendidas como possibilidades projetuais. Tal concepção não pode ser dissociada de um debate complexo que tentava dar resposta a dois problemas fundamentais: a passagem do artista de artífice a intelectual e a necessidade de conciliar o carácter operacional do fazer artístico com a busca de equiparação plena das artes figurativas com as artes liberais.

No sistema artesanal, o artesão realiza um trabalho concreto: é detentor dos próprios instrumentos de trabalho, produz objetos determinados, necessitando de uma habilidade técnica específica. Esse predomínio do concreto está claramente explicitado num tratado intitulado *O livro da arte*. Seu autor, Cennino Cennini, concentra-se na descrição de procedimentos técnicos e na apresentação dos melhores métodos já experimentados pelas gerações anteriores, sem conceder qualquer espaço a discussões de carácter estético. O conceito de “autonomia” da arte, elaborado pelo Renascimento, inverte esse quadro de referências. A arte passa a ser considerada um produto intelectual, ao qual está subordinada a atividade operacional da produção artesanal. Nesse momento, o artista tem plena consciência da qualidade intelectual de seu trabalho e da diferença existente entre o momento da ideação e o momento da execução, que pode ser confiada a outros. Na qualidade de técnico-projetista privilegia o primeiro momento, subordinando a ele o êxito material da obra³.

No caso da pesquisa universitária, tomando como parâmetro a produção brasileira, assiste-se a uma perversão do predomínio dessa dimensão intelectual. Por mais que o artista renascentista e pós-renascentista se voltasse também para uma reflexão crítica que lhe permitiria alcançar o tão desejado estatuto liberal, permanece fundamentalmente um produtor de imagens. A dimensão intelectual de

seu trabalho não está fora da obra, mas entranhada nela, tanto que a reflexão crítica é decorrência da prática artística.

Não é isso que se percebe em boa parte das dissertações e teses de cunho artístico. Ao invés de refletir “sobre as modulações” da articulação entre prática e teoria, ao invés de “inventar as modalidades de uma *ligação* que bem poderia não ser só *tensão*, que bem poderia, às vezes, pôr em cena somente o mais sutil dos *desligamentos*”⁴, o pesquisador deixa-se levar, freqüentemente, pelo prazer de construir uma imagem profundamente narcísica do próprio trabalho, referido quase sempre às últimas modas teóricas, tendo como resultado uma bricolagem de idéias heterogêneas e, por vezes, mal compreendidas. Se esse aspecto já é preocupante, pois designa uma compreensão equivocada da pesquisa artística, há um fato ainda mais grave: a transformação da prática artística em *ilustração* de um quadro conceitual, freqüentemente alheio a ela.

Se isso acontece é porque a universidade está longe de reconhecer a qualidade intrínseca do projeto criador, que pode ser resumido naquelas três etapas propostas por Paul Klee: movimento preliminar no artista (pré-criação); movimento operativo, voltado para a obra (criação); passagem aos outros do movimento registrado na obra (recriação). Para Klee não se pode deixar de levar em consideração o fenômeno da *formação* enquanto desdobramento do impulso criador e adequação ao objetivo visado. Concebendo a forma como movimento, como ação, como gênese, o artista faz brotar a coesão da obra de seu processo de elaboração, posto que afirma sem rodeios: “a obra é sua própria história”⁵.

De acordo com esse ponto de vista, poder-se-ia dizer também que a obra é seu próprio texto, retomando uma reflexão de Roland Barthes sobre a pintura como linguagem. Ao resenhar um livro de Jean-Louis Schefer, que faz da prática da obra a própria teoria da obra, Barthes propõe uma nova metodologia, capaz de “anular a distância (a censura) que separa institucionalmente o quadro e o texto. Assistimos ao nascimento de alguma coisa, algo que anulará não só a ‘literatura’, como também a ‘pintura’ (e seus correlatos metalingüísticos, a crítica e a estética), substituindo essas velhas divindades culturais por uma ‘ergografia’ generalizada, o texto como trabalho, o trabalho como texto”⁶.

Dizer que a obra pode ser seu próprio texto implica acreditar na existência de um *pensamento visual*, idéia defendida por autores como Pierre Francastel e Rudolf Arnheim. Em *A figura e o lugar*, escreve Francastel:

Os mecanismos do pensamento que tornam possível a apreensão da imagem figurativa não são os que governam a função lingüística. É uma hipótese, demasiado gratuita, pensar que a língua constitui o modo de desenvolvimento típico do espírito (...). A grande maioria de nossos eruditos continua fechada numa concepção geral do espírito, segundo a qual a pintura é uma janela aberta sobre o mundo. A imensa maioria da sociedade, no entanto – e o êxito da arte moderna é prova disso –, é muito mais sensível que os intelectuais aos valores plásticos ou figurativos. A grande dificuldade procede do fato de que os homens verdadeiramente capazes de expressar-se com a mão, concretizando a lição do olhar, o fazem completa e perfeitamente, com a pintura e não com a linguagem⁷.

Francastel acredita que o reconhecimento do pensamento visual é difícil por este não utilizar a linguagem verbal como veículo de expressão. A partir desse pressuposto, alerta para o erro cometido no momento em que se pretende que os valores manifestados pelo artista sejam traduzidos para a linguagem para que possam chegar à sociedade. Não importando o campo artístico com o qual se esteja lidando, é importante compreender que “a obra constitui por si mesma o meio que torna possível a comunicação”, que ela “*não é jamais* o substituto de outra coisa; é em si mesma a coisa, simultaneamente significante e significada”.⁸

Ao defender o trabalho da mão e ao considerá-lo irredutível a qualquer outra linguagem, Francastel está implicitamente chamando a atenção para o caráter projetual inerente a toda expressão artística. Tomando o desenho como parâmetro, é impossível não perceber que o trabalho da mão é tão produtivo quanto aquele do intelecto. Enquanto a mão inerva nos seus gestos a manifestação rítmica do pensamento, a mente vai se familiarizando com o emaranhado da exterioridade do mundo, num intercâmbio de funções que conhece um ponto de parada provisório no momento da realização da obra⁹.

Para demonstrar a importância da mão como órgão do conhecimento, seria possível recorrer a um etnólogo como André Leroi-Gourhan (*Le geste et la parole*, 1964) ou a um historiador da arte como Henri Focillon (*Elogio da mão*, 1943), mas vai ser dada preferência a exemplos visuais, provenientes do universo fotográfico. Trata-se do fotograma *Auto-retrato: o construtor* (1924), no qual El Lissitzky sobrepõe a imagem da mão segurando um compasso à imagem da própria cabeça, tendo como fundo um papel quadriculado; de um fotograma de Moholy-Nagy, realizado entre 1925 e 1927, no qual se vê uma mão atravessada por uma série de linhas; da montagem executada também por Moholy-Nagy para a capa de *Foto-Qualität* (1931), cujo motivo dominante é a sobreposição de uma câmara fotográfica à mão; e de uma obra de Fernando Cocchiarale intitulada *Seqüela* (1974), na qual a presença de uma linha desenhada é rebatida por uma seqüência fotográfica que mostra uma mão executando o traçado.

Por que essas imagens são significativas? Porque elas apresentam uma visão da mão como elemento determinante da criação por parte de artistas alinhados a uma concepção anti-subjetiva do fato artístico. Se for lembrado que, nos primórdios da imagem técnica, a mão era apresentada como um fator negativo, por não estar associada à exatidão e à objetividade do daguerreótipo, a escolha de El Lissitzky e Moholy-Nagy será ainda mais emblemática. Por não descartar a mão dos meios técnicos de construção de uma imagem exata e funcional, no caso do artista russo. Por associar a mão ao caráter produtivo do fotograma e da fotomontagem, que dão vida a imagens inéditas, isto é, não processadas de antemão pelos sentidos, naquele de Moholy-Nagy. No caso de Cocchiarale, o que deve ser sublinhado é o caráter eminentemente reflexivo da operação, que se desdobra em dois momentos: o desenho da linha, de provável autoria do artista, e o registro fotográfico, entregue a Ana Vitória Mussi.

Os exemplos fornecidos pelas imagens de El Lissitzky, Moholy-Nagy e Cocchiarale demonstram que é possível associar dois conceitos – percepção e raciocínio – há muito separados na tradição filosófica e psicológica do Ocidente. Arnheim, que defende a necessidade dessa associação, faz referência a um pensamento produtivo, baseado necessa-

riamente na imagística perceptiva, e a uma percepção ativa, que envolve aspectos de pensamento. O pensamento produtivo “opera por meio das coisas às quais a linguagem se refere – referências que, em si, não são verbais, mas perceptivas”. Cabe-lhe, pois, “resolver perceptivamente qualquer tipo de problema, porque não há nenhuma outra esfera de ação onde o verdadeiro pensamento possa ocorrer”. Isso significa que, para o autor, o pensamento é sobretudo pensamento visual, o que o leva a fazer da linguagem um elemento não determinante “uma vez que as palavras e frases são apenas um conjunto de referências a fatos que devem ser dados e manipulados em algum outro meio”¹⁰.

Se existe um pensamento visual como um sistema coerente, específico e auto-suficiente, por que a universidade trata o trabalho artístico como um fenômeno de segunda mão ao conceder primazia à linguagem verbal? Provavelmente porque, como lembra Arnheim, a arte é associada ao prazer, à auto-expressão, e não à produção de “questões cognitivas merecedoras de um bom cérebro, e tão exatas, em cada um de seus aspectos, quanto um enigma matemático ou científico”¹¹.

Aceitando como válida a proposta de Arnheim, coloca-se uma questão fundamental: cabe ao pesquisador dar conta dessa dimensão cognitiva de seu trabalho ou articular sua reflexão em volta daquilo que Klee denomina a formação da obra? Não se trata de uma pergunta ociosa: se optar pela primeira hipótese, o pesquisador acabará por reivindicar o sentido da própria obra, definindo-o como (o único) legítimo. Nenhuma obra, no entanto, é portadora de um único significado. Por ser também resultado da operação crítica, ela deverá revelar-se como uma cadeia, uma homologia de relações, colocando em ação o “infinito da linguagem”, isto é, a estrutura como estruturação e a forma como formação¹².

Se optar pela segunda hipótese, o pesquisador deparar-se-á com aquela que Barthes define a “individualidade de seu instrumento”¹³, ampliada ao infinito, do mesmo modo que os materiais, pelas experimentações contemporâneas. Essa dimensão parece ser a mais propícia àquela articulação entre imaginário e racional pretendida pela universidade. O pesquisador, nesse caso, estará abrindo as portas de seu ateliê, introduzindo o público no âmago de sua *poiesis*, apresentando a obra não como forma, mas como processo em devir, como formação.

É na concepção da arte como formatividade que o pesquisador poderá encontrar uma ferramenta adequada à dupla natureza de sua tarefa, uma vez que para Luigi Pareyson a obra é resultado de uma “tentativa” e de uma “organização”, sendo espontânea e consciente ao mesmo tempo. Para o filósofo italiano “os artistas encontram a forma enquanto a executam, isto é, só escrevendo, ou pintando ou cantando, delinham a imagem, e mesmo quando, sob o prepotente estímulo da inspiração, parece-lhes que o que fazem é só transformar em sinais físicos uma imagem impetuosamente formada na sua fantasia, na realidade põem-na à prova, com a própria extrinsecação, que desse modo confirma-se como inseparável da concepção”. Ao colocar a arte sob a égide concomitante da “incerteza” e da “orientação”, Pareyson chama a atenção para uma especificidade do ato criador, que não pode ser reduzido nem à reprodução externa de uma imagem interior, nem ao tateamento e à aventura total. Ao contrário, “o decurso do processo criativo é de algum modo orientado, porque o artista, mesmo não possuindo nenhum critério objetivo e mesmo não dispondo de um projeto preestabelecido, está em condições de reconhecer e distinguir, no curso da produção, aquilo que deve cancelar, ou corrigir, ou modificar, e aquilo que, pelo contrário, está bem conseguido e pode considerar-se como definitivo”¹⁴.

É evidente que uma concepção de pesquisa artística articulada àquela dimensão que Pareyson denomina de inclusão na conclusão, por levar em conta o processo de formação da obra e não apenas sua forma final, traz de saída um problema: como elaborar um projeto, no qual devem ser explicitadas hipóteses, se o que importa de fato é o trajeto? Jean Lancri propõe a adoção de conceitos puramente táticos, que possam antecipar o objeto da pesquisa, prever “a trajetória do futuro trajeto”, mas dos quais será preciso distanciar-se no “momento decisivo do despojamento e da rejeição do projeto”. Cria-se uma situação paradoxal, que nada mais faz do que corroborar os modos operacionais específicos do pensamento visual. De acordo com Lancri, a validade provisória desses conceitos só será percebida no momento de sua invalidação. Portanto, “eles não adquirem seu pleno valor como antecipadores senão quando o trajeto acabou por substituir o projeto e quando se torna, então, neces-

sário forjar conceitos sobressalentes”¹⁵.

A proposta de Lancri parece vir ao encontro da reflexão de Klee, que defende a necessidade de integrar a pesquisa exata com a intuição. Se a pesquisa ensina o artista a demonstrar, a analisar, a afastar-se do formalismo, a organizar o movimento em relações lógicas, ela, porém, não permite aquela totalização que é própria da arte e que não ocorre sem o concurso da intuição. A arte “não é uma ciência que faz avançar, passo a passo, o esforço impessoal dos pesquisadores. Ao contrário, a arte provém do mundo da diferença: cada personalidade, uma vez de posse de seus meios de expressão, tem uma voz ativa, e só acabam por apagar-se os fracos que buscam seu bem em realizações já feitas ao invés de extraí-lo de si mesmos”¹⁶.

Klee não exclui, desse modo, a possibilidade de existência de uma “ciência específica da arte”, integrada ao mesmo tempo por uma dimensão exata e pela “incógnita x”. Se essa incógnita for deixada de lado, corre-se o risco de confundir a “lei com a obra”, o “alicerce com a casa”, a “condição de vida com a vida”¹⁷. A pesquisa artística desenvolvida na universidade não pode deixar de estar atenta a essa incógnita apontada por Klee, uma vez que nela reside o próprio modo de ser da arte, conceitual e sensível ao mesmo tempo. Não será demasiado lembrar que, mesmo para Duchamp, “o artista nunca tem plena consciência de sua obra: entre as suas intenções e sua realização, entre o que *quer* dizer e o que a obra *diz*, há uma diferença”¹⁸. E é logo essa *diferença* que deveria constituir o cerne da reflexão sobre a pesquisa artística: nela residem tanto os traços específicos do pensamento visual quanto as diferentes etapas do processo criador, que deveria ser analisado a partir da tensão constante entre intenção e resultado, entre projeto e realização concreta.

NOTAS

1 BAQUÉ, Pierre. “Metodologias comparadas da pesquisa universitária em artes plásticas e em artes aplicadas”. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida, org. *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 53-54.

2 LANCRI, Jean. “Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes

- plásticas na universidade". In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida, org. *Op. cit.*, p. 25.
- 3 ROSSI, Sergio. *Dalle botteghe alle accademie: realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*. Milano, Feltrinelli, 1980, p. 15-21.
- 4 LANCRI, Jean. *Op. cit.*, p. 26.
- 5 KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Paris, Denoël/Gonthier, 1971, p. 59-61.
- 6 BARTHES, Roland. "A pintura é uma linguagem?". In: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990, p. 137.
- 7 FRANCASTEL, Pierre. *La figura y el lugar: el orden visual del Quattrocento*. Caracas, Monte Avila, 1969, p. 17.
- 8 FRANCASTEL, Pierre. *La realidad figurativa*. Buenos Aires, Emecé, 1970, p. 15-16.
- 9 DESIDERI, Fabrizio. "Lasciare il segno. Greetings". In: *Il fantasma dell'opera: Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*. Genova, Il Melangolo, 2002, p. 172-173.
- 10 ARNHEIM, Rudolf. "Em defesa do pensamento visual". In: *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 141-159.
- 11 *Idem*, p. 153.
- 12 BARTHES, Roland. *Crítica y verdad*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1972, p. 61; SUBRIZI, Carla. "Dal testo al corpo. Roland Barthes". In: *Il corpo disperso dell'arte*. Roma, Lithos, 2000, p. 132.
- 13 BARTHES, Roland. "Réquichot e seu corpo". In: *O óbvio e o obtuso*. *Op. cit.*, p. 194.
- 14 PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1984, p. 140-141.
- 15 LANCRI, Jean. *Op. cit.*, p. 26-27.
- 16 KLEE, Paul. *Op. cit.*, p. 14, 48-49.
- 17 *Idem*, p. 50, 52.
- 18 PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo, Perspectiva, 1977, p. 56.

A CONSTITUIÇÃO DE UM DISCURSO VISUAL CRÍTICO SOBRE AS IMAGENS: POSSIBILIDADES E PERSPECTIVAS

PAULO MENEZES – USP

A questão fundamental que me coloco, aqui, diz respeito à elaboração de uma crítica a um discurso visual que venha a ser realizado por meio de um outro discurso, estritamente ou primordialmente visual. Já é relativamente difundida a utilização de recursos visuais como apoio à pesquisa, bem como objeto de pesquisa na área de ciências sociais. Indo mais além, estas indagações visam a problematizar o produto final de pesquisa acadêmica e científica por meio do questionamento de seu veículo tradicional, o texto escrito. Em decorrência, invisto na possibilidade de constituição de um discurso criterioso e acadêmico que se utilize dos mesmos tipos de discurso que se destinou a investigar e a compreender, sem perder seu rigor analítico nem suas potencialidades em propiciar novos conhecimentos e saberes. Indo além, coloco em questão a própria capacidade de um discurso literário dar conta de especificidades do discurso visual que só poderiam, nesta acepção, ser compreendidos e analisados por meio de um outro discurso que se constituísse a partir das mesmas proposições enquanto linguagem e expressão – no caso as visuais.

Devemos, portanto, nos perguntar sobre as relações constituídas entre dois tipos de discurso, o advindo da linguagem visual e o advindo da linguagem escrita, ou seja, entre imagem e palavra.

Foucault nos advertiu sobre isso: "(...) a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem

não é aquele que os olhos descortinam, mas aqueles que as sucessões da sintaxe definem”¹.

Podemos depreender deste excerto algumas proposições.

A primeira, e mais imediata, de que existe uma diferença de fundamento entre as duas linguagens que impede e impossibilita a completa transposição do que foi dito em uma para as formas de expressão da outra. Ou seja, por mais que se utilizem metáforas e descrições, a linguagem escrita não conseguirá jamais esgotar as possibilidades de construção de significados que as imagens em si podem portar e propor. Se podemos assumir como pertinente a proposição da irredutibilidade das linguagens, devemos pensar, ao mesmo tempo, a eterna impossibilidade de dar conta analiticamente dos significados propostos pelas imagens de uma forma que seja puramente “literária”, escrita, por mais imaginativa que se proponha.

Assim, a questão sociológica que se coloca é referente a que tipo de informação as artes visuais nos podem trazer e o podemos tirar delas.

Paul Klee nos disse uma vez: “A arte não reproduz o visível; mas torna visível”.

E Francastel, em *L'Image, la Vision et L'Imagination*, afirma que a imagem, “não existe em si, ela existe essencialmente no espírito, ela é um ponto de referência da cultura e não um ponto de referência da realidade”(pg.193)².

Ernst Gombrich sempre nos advertiu que a referência primeira de qualquer imagem não é a “realidade” a partir da qual se supõe que ela tenha sido gerada mas, ao contrário, outras imagens daquela mesma coisa pintadas ou desenhadas anteriormente³.

Mas, além disso, interessa aqui levantar questões sobre a relação entre linguagem escrita e linguagem visual na concepção de discursos de e sobre imagens, para poder ir-me aproximando de minha preocupação atual, ou seja, das possibilidades de elaboração de um discurso crítico e no limite acadêmico sobre as imagens que não seja escrito ou primordialmente escrito.

O primeiro problema a enfrentar aqui é o fato de que a linguagem acadêmica e científica, na forma como a entendemos hoje, constituiu-se fortemente na utilização da linguagem escrita e na utiliza-

ção de conceitos explicativos. Na área de Ciências Sociais isso é quase levado ao extremo. No caso do Brasil, todas as teses devem ser apresentadas de forma escrita. Mesmo aquelas que tratam do processo de criação da pintura nas escolas de comunicações e artes. Quando muito, ao lado das pinturas que constroem o seu argumento, o artista-aluno apresenta também, obrigatoriamente, um texto escrito que reflete verbalmente o processo de criação que ali está exposto em obras.

Isto levanta duas ordens diversas e próximas de questões:

Primeiro: qual é a relação entre imagem e palavra? Segundo: se a escrita é incapaz de recobrir por todos os seus lados um discurso de imagens, não seria instigante discutir imagens a partir também de imagens?

No início da Arte Moderna, a relação entre imagem e texto foi por demais tematizada. Lembremos apenas alguns de seus momentos.

Quanto mais as pinturas foram abandonando a perspectiva figurativa, mais os críticos amigos eram chamados para desvendar e auxiliar o público a entender aquilo que como novo se propunha. Com o caso limite de Duchamp e de seu *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, *Le Grand Verre*, acompanhado de um volumoso texto quase à guisa de um manual de informações. Mas, talvez, as experiências de Picasso e de Magritte sejam mais significativas. Picasso, por haver colocado letras e pedaços do real em suas colagens para ressaltar as diferenças ontológicas entre eles e para deixar claro que uma pintura é apenas uma pintura. Magritte apresenta duas entradas diferentes e ao mesmo tempo muito sugestivas. As primeiras são suas pinturas, em que um pequeno deslocamento do que se espera visualmente cria imagens cujo estranhamento, ao invés de ser patente, requer do observador uma atenção redobrada para que o engano possa ser desvendado. As segundas são aquelas onde o estranhamento advém da incongruência entre imagem e palavra, estranhamento que nesse caso advém da incongruência entre imagem e conceito da imagem que se tem, ou seja, entre o que se espera que seja a imagem e o que está pintado para nossos olhos. Como isso não surge assim de maneira tão evidente, devemos armar nossos olhos para perceber o que está ali mas “deveria ser” de outra maneira. Penso, aqui, em

quadros como os da série *L'Empire des Lumières*, bem como em *Le Viol* e *La Philosophie dans le boudoir* (1947).

Todas essas questões remetem ao problema central que estou enfrentando aqui: o do ajustamento e do recobrimento que pode o discurso verbal ter ao tratar de um outro discurso que é visual. Por outro lado, também das capacidades e potencialidades que tem um discurso visual para tratar de si mesmo com a mesma legitimidade que possui academicamente o discurso escrito. E, por fim, o que deveria ser evidente mas nem sempre o é, que não se trata de dizer tudo o que um diz em termos do outro, mas explorar as diferentes possibilidades de construção de saberes que só podem ser esmiuçados pelas particularidades que os distinguem e que, portanto, remetem a coisas muito diferentes.

A relação entre arte e recepção estética sempre foi uma relação complexa. Tanto do ponto de vista das várias concepções do que é arte, como também das inúmeras possibilidades de relações que ela institui com seus observadores.

Mas, esta apreciação, que se expressa no ato de percepção, não é um atributo natural do homem mas sim fruto de uma história e de uma cultura. É, portanto, historicamente marcada pelo tempo e pelo espaço. Isto permite Panofsky dizer que “a experiência recriativa de uma obra de arte depende (...) não apenas da sensibilidade natural e do preparo visual do espectador, mas também de sua bagagem cultural”⁴. Isto quer dizer que o significado que as obras de arte portam não se constitui completamente por atributos constituintes da própria obra, mas por uma relação que ela institui com o observador, e que não preexiste à relação entre ambos, não sendo conseqüentemente inerente a nenhum de seus pólos. Portanto, os significados possíveis que as obras de arte constituem variam e só podem ser apreendidos em cada relação que elas instituem com os seus vários observadores possíveis. Não são a obra nem o observador portadores de significados, mas apenas a relação que instituem entre si é capaz de criá-los.

Mas, a partir daí, como seria um discurso que se proporia sociológico a respeito de obras e de realidades puramente visuais?

De saída, o pesquisador se deve colocar a questão de qual pro-

blema sociológico ele vai construir a partir das imagens, questão de ordem visual, portanto. Ou seja, de que maneira você deve organizar o material visual para apresentar essa idéia de uma perspectiva sociológica⁵. Nesta direção, as perguntas não dizem respeito às obras propriamente ditas mas principalmente à relação que elas estabelecem com o mundo que as cerca e, portanto, às suas relações na constituição do que poderia-se conceber como dimensão visual do social. Assim, diferentemente de um curador que sobrepõe o seu discurso aos discursos possíveis das próprias obras, no limite silenciando-as, o sociólogo busca recuperar a compreensão do momento primordial que se instituiu entre obra e receptor, buscando desvendar o significado do momento de constituição do imaginário que estas obras alimentam e fundamentam. Ele assume de maneira direta, e sem disfarces, a construção de um discurso que é seu, e que deve ressaltar o significado social que teve a obra no momento de constituição de um sentido visual socialmente disseminado. O que ele deve deixar claro são os momentos visuais de constituição de uma percepção visual do mundo que faz com que as obras falem, e não desapareçam sob um discurso externo que as instrumentaliza e as subjulga, recuperando as especificidades da linguagem visual, ao mesmo tempo as explorando. Aqui estão de novo em primeiro plano a obra e seus sentidos sociais visuais, explicitados por meio de um discurso construído de maneira clara e consciente pelo sociólogo-pesquisador, que assume sua perspectiva tendo sempre como referência as palavras de Weber em *A ciência como vocação*: “Não há nada mais desonesto do que deixar os fatos falarem por si mesmos”.

Nessa trajetória já realizei três tipos de aproximações para tentar dar conta das proposições que aqui expus de maneira tão sumária. Fui uma vez convidado para dar uma conferência sobre o conceito de violência nas imagens. A partir daí me coloquei a questão se a melhor forma de fazer isso era realizar uma discussão teórica e escrita sobre o fenômeno social da violência ou tentar realizar um discurso visual, a partir das obras que me pareciam significativas, que buscasse explicitar o que se poderia conceber visualmente como violência a partir de imagens da história da arte e da fotografia.

A primeira delas, realizada por meio de *slides*, foi apresentada

no congresso bienal da Sociedade Brasileira de Sociologia, em 2001. Como o tempo de apresentação de *papers* em congressos é em geral de 20 minutos, escolhi 40 *slides* e os projetei de 30 em 30 segundos. A única coisa que disse naquela ocasião, foi “boa tarde”, no início, e “obrigado”, no fim. A segunda foi apresentada na forma de um artigo visual impresso⁶, também sem que houvesse nenhuma palavra explicativa a respeito do discurso que busquei construir. A terceira, e última, assumiu a forma de um vídeo⁷. Não é necessário ressaltar a estranheza que apresentações silenciosas nos congressos e sem palavras em um artigo, ou na forma de um vídeo, causaram em um público acostumado, talvez excessivamente, a ler e a ouvir quando se trata de discussões sociológicas e acadêmicas. Passo, a seguir, a levantar algumas das questões que o vídeo provocava.

A relação entre violência e imagem nunca foi direta e evidente. É claro que existem imagens que, ao retratar fenômenos em “si mesmos” violentos, mostram de maneira direta a sua própria violência (lembremo-nos da famosa foto de Manuel Bravo – *Operário em greve assassinado*, 1934, ou *Judith e Holofernes*, 1620, de Artemisa Gentileschi). Mas, essas imagens, pelo que têm de evidente, obscurecem toda uma configuração de possibilidades não tão óbvias, nas quais se realça o caráter pantanoso desse terreno que se quer circunscrever.

Tomemos, por exemplo, o quadro *Cristo Morto* (1522) de Hans Holbein. Ele nos mostra um cristo deitado, raquítico. Até aí, nada demais. Mas, quando nos aproximamos de seu rosto e notamos a boca ligeiramente crispada e os olhos entreabertos, somos tocados de maneira indelével pela violência que a imagem retrata e desdobra. Olhemos outras imagens que, na história da arte, foram também consideradas “violentas”. *O Boi Esquartejado* de Rembrandt, que mostra as suas entranhas e que possui a cabeça assemelhando-se a um rosto humano ou *O Quarto em Arles* de Van Gogh, com sua perspectiva radicalmente encurtada, que dava ao espectador uma violenta sensação de vertigem visual. A estes se somam os quadros dos membros da *Ponte*, em Dresden, com suas cores chapadas, berrantes e agressivas, as inúmeras meninas e meninos, com seus sexos à mostra, pintados por Egon Schiele, as fotos de Mapplethorpe – em especial Phillip Prioleau (1980), um negro esbelto, fotografado com as

calças arriadas e com o enorme membro em ereção saindo pela abertura de uma alva cueca –, o negro e os adeptos da Ku Klux Klan, fotografados por Eugene Smith nos EUA em 1951, as fotos sadomasoquistas de Araki, e, mais recentemente, as obras da exposição *Sensation*, da nova geração inglesa, onde o quadro de Chris Ofili – *A Sagrada Virgem Maria* (1996), uma virgem negra, desenhada ao lado de sexos femininos e masculinos “voadores”, “pintada” além disso com excremento de elefante – teve de ser protegido com vidro a prova de balas quando foi exposto no museu do Brooklin em New York, em 1999. Da mesma forma, causaram muito impacto a tela de Marcus Harvey, *Myra* (1995), uma *serial-killer* de crianças, pintada por meio de uma séries de palminhas infantis, *Bullet Hole* (1988-1993), uma imagem em *slides*, repartida em 15 caixas de luz, que nos mostrava o buraco de uma bala em uma cabeça, sem sangue, por entre seus cabelos, e, por fim, *Pai Morto* (1996-1997), de Ron Mueck, miniatura em silicone e acrílico de seu próprio pai morto.

O que todas essas imagens nos mostram são as dificuldades e as ambigüidades de se precisar o que pode ser concebido como violência no tempo e no espaço, nas culturas, questões que as imagens do vídeo buscam ressaltar. A partir daí, algumas proposições devem ser retomadas. A primeira delas, que o sentido de uma imagem não está somente e nem primordialmente na própria imagem. Nenhuma imagem carrega sentido em si mesma. O que dá o sentido a qualquer imagem é sua *relação* com o espectador que a olha e não obrigatoriamente o que ela retrata ou mostra. Isso nos dá pistas para entender dimensões não muito evidentes da violência que se explicitam na reação exacerbada a essas imagens. Afinal, o que teriam de “violentas” em si mesmas imagens onde o sexo é tematizado de maneira explícita, ou onde um negro é fotografado com o olhar forte e circunspecto ao lado de uma reunião de encapuzados da KKK, ou nas agressões puramente estéticas da *Ponte* de Van Gogh, ou na virgem negra de um artista africano? O que todas essas reações realçam são as dimensões imponderáveis que podem fazer com que o espectador sinta como violentas determinadas imagens, dependendo de seus valores morais, políticos, estéticos, éticos, étnicos ou religiosos, o que fez com que, com o passar do tempo, algumas dessas imagens escapassem do

que se concebia “genericamente” como violência ao encontrar legitimação, como a da Igreja, ao mesmo tempo em que se camuflam todas as violências decorrentes das mais variadas formas de moral ou de religião, e que o discurso visual aqui buscou ressaltar.

Se, como dissemos, a constituição do sentido da violência não está inscrita nas próprias imagens mas dá-se na relação imagem-espectador, o sugestivo não é ver se tal ou qual imagem é “violenta”, mas tentar investigar se no discurso das imagens, como no dos filmes atuais, os fundamentos daquilo que se concebe naquelas imagens como violento estão nelas mesmas explicitados. Só esta proposição, que o discurso pode ou não mostrar, permitirá ao espectador não perceber a violência como algo “natural”, ou como destino – do qual todos nós somos objetos, podendo, portanto, facilmente nos transformar também em sujeitos se algo “exterior” nos impelir a isso –, mas como algo inscrito social e historicamente, permitindo ao espectador construir estes sentidos, ao mesmo tempo em que reflete sobre eles, tornando-os referências para os seus próprios valores orientadores de seu agir no mundo.

NOTAS

Agradeço à FAPESP e ao CNPq pelo apoio à realização desta pesquisa.

1 Foucault, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1981, p. 25.

2 Francastel, P. *L'image, la vision et l'imagination*. Paris, Denoël/Ganthier, 1983, p.193.

3 Gombrich, E. *Arte e ilusão*. Martins Fontes, 1986, pp. 27-102.

4 Panofsky, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 36.

5 Cf. Douglas Harper in: Prosser, John. *Image-based research*, Mineapolis University Press, 2001, p. 34.

6 *Tempo social*, 13(1): 81-115, maio de 2001.

7 *Pequena história visual da violência*. 20 mn. 2001.

CINEMA CORPO E IDENTIDADE

A CORPORIFICAÇÃO DA NACIONALIDADE EM ARGILA DE HUMBERTO MAURO

MAURICIO REINALDO GONÇALVES – UFSCAR – USP
DOUTORANDO

Este texto é resultado de algumas das reflexões que desenvolvo para minha tese de doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e, como tal, constitui-se em uma investigação em processo, procurando sondar as relações entre o cinema brasileiro e a construção de nossa identidade nacional. Busco desvendar o papel do cinema nacional como texto constituinte e construtor da imagem que a nação brasileira tem de si.

Nesse sentido, uma das questões que se coloca é a de como perceber, no texto fílmico, a corporalidade da identidade nacional, como aliar ao conceito de identidade nacional o conceito de corporalidade/corporificação, identificando-o no discurso do cinema num esforço de aproximar a nacionalidade ao campo da materialidade, do reconhecimento físico.

É nos discursos que devemos procurar essa materialidade. No dizer de Renato Ortiz, a identidade nacional, à semelhança da memória nacional, *não possui uma existência concreta, mas virtual*, não se concretiza imediatamente no cotidiano dos sujeitos, não podendo expressar-se imediatamente enquanto vivência, sendo *um universal que se impõe a todos os grupos*. É ainda Ortiz que nos fala que a identidade nacional constitui-se como uma construção de segunda ordem, que contém no discurso ideológico unívoco a heterogeneidade da cultura popular. É esse discurso que, se sobrepondo às manifestações sociais, unifica-as, constituindo a identidade nacional¹. É no campo dos discursos, então, que devemos realizar a busca de signos que apontem para a corporificação da nacionalidade.

Benedict Anderson estabelece uma interessante relação entre discurso e nação, fazendo do discurso um elemento importante para a construção do conceito de nação, que formatou a organização do mundo ocidental no último século. Anderson argumenta que a produção capitalista de textos impressos estabeleceu uma unidade importante para as diferentes formas de fala dos idiomas, que paulatinamente passaram a substituir o latim. Criou-se, então, um campo comum de comunicação (escrito / impresso) entre as pessoas que utilizavam as variadas formas de fala de um mesmo idioma vernáculo.

Anderson diz que, nesse processo, os usuários de um mesmo idioma tomaram gradual consciência das centenas de milhares, até milhões, de pessoas sob um particular campo de idioma e, ao mesmo tempo, de que apenas aquelas centenas de milhares, ou milhões, pertenciam a ele. Esses companheiros de leitura, aos quais estavam conectados através do texto impresso, formavam, na sua invisibilidade visível, particular, secular, o embrião da comunidade imaginada nacionalmente².

O conceito de nação começava, então, a se constituir como *comunidade imaginada*, expressão cunhada por Anderson que a justifica dizendo: imaginada porque os membros de até mesmo a menor nação nunca conhecerão a maioria de seus compatriotas, nunca os encontrarão ou sequer ouvirão falar deles, ainda assim, na mente de cada um deles, vive a imagem de sua comunhão³.

A imprensa e a literatura (em especial o romance), notadamente a partir de sua progressiva popularização nos séculos XVIII e XIX, transformaram-se em instrumentos de intensificação desse sentimento de pertença, de comunhão. Os leitores começaram a perceber, nas notícias e histórias veiculadas, no conteúdo dos discursos impressos, elementos que os ligavam e que os identificavam para além do idioma; e elementos que os distinguiam dos habitantes de outras nações. O discurso apresenta-se, então, como grande responsável pela construção das “identidades” que vão possibilitar a consolidação das comunidades imaginadas enquanto nações.

Renato Ortiz afirma que “o processo de construção da identidade nacional se fundamenta sempre numa interpretação”⁴. Interpretação essa que se traduz em discurso capaz de imaginar uma co-

munidade soberana e limitada geograficamente, a nação. E, ao imaginar essa comunidade, construímos um discurso de segunda ordem, aquele no qual, segundo Ortiz, se constitui o nacional, transcendendo os sujeitos e impondo-se a todos os grupos:

Nada unifica um candomblé, um reisado, uma folia de reis, uma cavallhada, a não ser um discurso que se sobrepõe à realidade social. Memória nacional e identidade nacional são construções de segunda ordem que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico⁵.

Ao pensarmos o século XX e o processo de afirmação nacional, que nele se verificou nos cinco continentes, não podemos deixar de considerar o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, o cinema entre eles, ocorrido também nesse período. Esses meios são veículos privilegiados de discurso e, atingindo milhões de pessoas de uma mesma nação, acabam contribuindo para a construção da identidade nacional e da imagem que cada nação pode ter de si.

E é exatamente como discurso que a produção cinematográfica nos interessa aqui. O filme enquanto discurso audiovisual pode ter, no século XX, um papel semelhante ao que o texto impresso teve nos séculos XVIII e XIX. Capaz de ser recipiente de elementos que apontam para a constituição da identidade das nações, o cinema levou esses elementos à milhões de habitantes iletrados das diversas regiões do globo, ávidos por seus signos e mensagens. É claro que, nesse processo, devemos considerar a relação problemática entre os públicos e os cinemas nacionais, estes últimos geralmente receptores de baixas bilheterias, sufocados que eram pela constante avalanche hollywoodiana, entupindo os mercados exibidores nacionais com suas produções e inviabilizando a produção e distribuição sistemática das películas nacionais. No entanto, isso não desqualifica a produção dos cinemas nacionais enquanto portadora desse potencial de articulação da identidade nacional.

Argila, realização de Humberto Mauro, de 1940, é um exemplo de filme brasileiro com um conteúdo que aponta para essa construção identitária. O enredo desenvolve-se em Petrópolis, interior do Estado do Rio de Janeiro, onde uma jovem e rica viúva promove

atividades que enaltecem e estimulam as produções da cultura popular, em especial a arte marajoara. Dona de uma cerâmica que originalmente produzia bilhas e filtros de barro, ela redireciona a produção para objetos artísticos com o objetivo de incentivar a produção cultural local. Envolve-se sentimentalmente com um ceramista seu empregado, paulista hábil na produção da cerâmica de Marajó, noivo de uma garota da região, de origem humilde como a dele.

A arte marajoara está presente em boa parte do filme, sendo instrumento, nas mãos de Luciana, a viúva, de promoção e elevação da cultura popular. É ainda através dessa arte que podemos verificar a corporificação da identidade nacional no discurso fílmico. Durante todo o filme, Luciana busca a promoção da arte marajoara, principalmente na produção e exposição de peças de barro e argila representantes desse estilo artístico. A tridimensionalidade desses objetos de arte, seu volume, conferem à sua representação cinematográfica uma materialidade que será transferida àquilo que, no filme, verdadeiramente representam, uma cultura de raízes genuinamente nacionais, no dizer de Cláudio Aguiar Almeida⁶, ou mais, a própria corporificação da identidade nacional. O que, a princípio, poderia ser apenas exemplo da produção cultural de índios habitantes da ilha de Marajó passa a ser, através do discurso fílmico, característico das manifestações populares de cultura, transmutando-se como elemento identitário da população brasileira ainda não contaminada por culturas estrangeiras.

A “nacionalização” de uma manifestação cultural que poderia, a princípio, ser caracterizada como apenas regional se dá, no filme, por alguns elementos específicos: Temos a arte marajoara sendo promovida em Petrópolis, longe de seu território de origem. Ela está sendo produzida pelos habitantes da região, capitaneados por Gilberto, ceramista paulista de competência na produção da cerâmica marajoara. Motivos geométricos marajoaras também estão presentes na decoração de um balão que será solto na festa de São João (um mote indígena num elemento de uma manifestação cultural trazida pelos colonizadores europeus), e também, durante o desenvolvimento do enredo, percebemos a crença desses habitantes de Petrópolis no poder de um objeto místico (o maracá) típico da cultura indígena da

Ilha de Marajó. Assim, o que era regional “espalhou-se” para outros integrantes da nação (cidade fluminense, ceramista paulista, festa de São João) e, mediante as articulações do discurso fílmico de *Argila*, assumiu o papel de representante da identidade nacional.

O filme deixa, também, bastante clara uma diferenciação entre aqueles personagens identificados com a cultura popular (Luciana e os integrantes das classes populares) e aqueles identificados com culturas estrangeiras em detrimento da brasileira (os amigos burgueses de Luciana, vindos da capital). Essa diferenciação, apontada por Cláudio Aguiar Almeida na sua obra sobre o filme de Humberto Mauro, é fundamental no sentido de que promove a importância da arte marajoara, enquanto produto genuinamente popular em oposição à superficialidade da relação dos personagens que a ela se opõem com a cultura importada, onde a Acrópole e Tarzan são verniz para um discurso desprovido de qualquer conteúdo.

Essa oposição contribui, ainda, para a determinação da arte marajoara como signo da identidade nacional no discurso fílmico de *Argila*. Segundo Renato Ortiz, “toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior, ela é uma diferença”. E é na diferença que se estabelece entre a arte de Marajó e a cultura importada, como a arte clássica grega, artificialmente cultuada por um dos personagens, que se estabelece seu valor enquanto identidade de uma nação. E Ortiz continua: “... dizer que somos diferentes não basta, é necessário mostrar em que nos identificamos”⁷. *Argila* nos mostra essa identificação relacionando a arte marajoara com as diferentes instâncias nacionais apresentadas no filme.

Há, em *Argila*, outros elementos que contribuem para a tecedura da identidade nacional; a presença de alimentos típicos nacionais (como a broa de milho) na fala dos personagens, a música de Heitor Villa-Lobos na trilha sonora ou a exibição de uma coreografia inspirada nas danças indígenas da região norte do país. Mas acreditamos ser a cerâmica o signo mais indicativo, nesse filme de Humberto Mauro, da corporificação da nacionalidade brasileira, fazendo de *Argila* um bom exemplo de discurso fílmico como construtor da nacionalidade.

NOTAS

- 1 ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 5ª ed, 3ª reimpressão, 2001, pp.135 à 138.
- 2 ANDERSON, Benedict. *Imagined communities*. Londres: Verso, 1983 (oitava impressão: 1998), p.44
- 3 Ibid., p.6
- 4 ORTIZ, Renato. op. cit., p.139.
- 5 Ibid., pp. 135 a 138.
- 6 ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O Cinema como "Agitador de Almas" – Argila, uma cena do estado novo*. São Paulo: Annablume, 1999, p. 199.
- 7 ORTIZ, Renato. op. cit., pp. 7 e 8.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O cinema como "Agitador de Almas" – Argila, uma cena do estado novo*. São Paulo: Annablume, 1999.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined communities*. Londres: Verso, 1983 (8ª impressão:1998).
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 5ª ed, 3ª reimpressão, 2001.

A ARGUMENTAÇÃO DO CORPO NO FILME

DAMA DA NOITE

WILTON GARCIA – UNICAMP

Há um campo poético fecundo que experimenta diferentes passagens da literatura ao cinema. Não se trata de observar, especificamente, o processo da transmutação de códigos, mas refletir sobre os desdobramentos sincréticos que esses efeitos absorvem na contemporaneidade. No filme brasileiro *Dama da Noite* (35mm, cor, 15 minutos, 1999), um curta-metragem de ficção, com direção de Mario Diamante, o roteiro baseia-se nos contos *Dama da Noite e Harriet* de Caio Fernando Abreu e da personagem “Dana Avalon”, criada por Gilberto Gawronski e Hélio Dias. O enredo dessa narrativa cinematográfica apresenta, poeticamente, um desafio proposto pela protagonista ao público de uma boate, destacando questões efervescentes da contemporaneidade.

A (des)construção da imagem corpórea, aqui, envolve uma dinâmica de estratégias que negociam a proposição de um discurso cinematográfico contemporâneo. Assim, este ensaio, que faz parte da minha pesquisa de doutorado, aborda alguns elementos circunstanciais sobre cinema, corpo e identidade como uma referência acerca da construção do conceito de *homoarte*. A sinopse para divulgação desse produto cultural diz que:

É um filme que comemora a convivência das diferenças. Sexo, solidão, AIDS, discriminação. Grandes questões deste final de século que na voz da *Dama da Noite* adquirem ineditismo diante de uma platéia desvairada e sedenta por muita alegria e alguma ideologia. O filme é ambientado em uma festa onde a nossa iconoclasta *Pin Up* está apresentando uma

performance. No filme, na festa, na vida, ela encontra a mais nova geração de adolescentes dos anos 90, reencontra o primeiro amor de sua vida e conhece o último.

Ao refletir sobre a obra de Caio Fernando Abreu, o polêmico escritor gaúcho, deparo-me com uma escritura ousada, registrando uma dinâmica (inter)textual que aborda temas contundentes da realidade sociocultural, na violência dos espaços de exclusão. As palavras de Caio inscrevem uma poética salutar aos olhos do leitor/observador, quando coloca-se, de modo depurado, como organismo de uma crítica pontual sobre o sistema falocrático. Essa crítica não se limita à situação específica das minorias sexuais, porém instaura um olhar de alteridades, sobretudo pelas contradições das desigualdades sociais no Brasil.

Eminentemente, essa escrita ficcional esbarra na intensidade brutal do cotidiano pobre, marginal e baixo-corporal, que enuncia fatos incômodos, com o uso de estratégias visuais em sua literatura. A poética de Caio possibilita uma facilidade para a transmutação do código verbal para o visual, com bastante aderência.

A experiência cotidiana do escritor contamina seu processo criativo como uma recorrência discursiva de desabafo, em que o campo artístico permite diferentes incursões sincréticas. Essas recorrências são deslizamentos paradoxais de integração e confronto, produzidos pela pressão do controle e do domínio do sistema hegemônico. Justifico que, ainda que transite pela ordem do cinema, torna-se necessário evidenciar a relevância de sua obra em uma produção fecunda:

“Dizem que sou um escritor pesado. Eu não sou pesado; pesada é a realidade. Pesado é o Zaire, pesado é o Chirac soltando bomba em Mururoa” (Bessa, 1997, 11). Um escritor pesado e baixo-astrol. Este, talvez, foi o epíteto-clichê, dentre muitos, que mais caracterizou Caio Fernando Abreu durante a maior parte de sua carreira literária. Certamente, isso se deve ao fato de o escritor ter dado um grande espaço, em sua obra, a temas considerados ‘pesados’ e/ou ‘não-literários’: sexo, drogas, homossexualismo, loucura, violência, entre tantos outros (Bessa, 2002, 62).

Esse universo de representações dilacerantes permite observar a

coerência do filme *Dama da Noite*. A película exhibe a realidade perversa da personagem protagonista, em seu papel andrógino, com uma descrição ambígua: careca, tatuada, sorriso irônico, ela revela desafios e aspirações poéticas em uma dramatização exacerbada de afetações gestuais.

Em sua narrativa desafiadora, *Dama da Noite* questiona a participação e a integração dos sujeitos nas rodas sociais com um ar metafórico. Nesse curta-metragem, a performatização ácida desses desafios inscritos pela verbalização e gestualidade da *Dama*, às vezes, é interrompida pela trilha sonora estridente e pela profusão de imagens fragmentadas, como um *videoclip* em primeiro plano, que ilustram as cenas. A protagonista apresenta-se num recorte híbrido, quase que, incapaz de demonstrar uma vertente que se direciona às fronteiras de afeto, desejo, erótica, gênero ou sexo.

Os interstícios da enunciação presentes na imagem desse filme escapam nas múltiplas narratividades vistas/lidas no campo visual transfigurado na expansão entre um ator, um *performer*, uma *drag queen*, uma transformista, uma caricata. Essa expansão de *Dama da Noite*, estratificada em camadas, demonstra a aderência emblemática de uma personagem perspicaz. A transitoriedade remete às versões distintas que imbricam a noção de personagem, cujo campo intertextual abrange a performatização da *Dama*, observada em sua discursividade contemporânea, ou seja, parcial, provisória, inacabada e efêmera.

A protagonista trafega pelo público de um show em uma boate, apontando o lugar comum, “vestir roupa preta e ter tatuagem”, como consenso de um cotidiano vazio de criatividade e em que se busca “o verdadeiro amor”. Os elementos circunstanciais que envolvem e se desdobram em *Dama da Noite* estão na performance de uma personagem pansexual¹, que, no cenário de uma “casa noturna”, levanta diversas questões sobre sexo, solidão, AIDS e discriminação. A voz afeminada e/ou afetada alterna parte desse espetáculo, com pausas silenciosas, em que a fala da personagem principal predomina, com efeitos de iluminação, para a entrada triunfal de uma música tecnoletrônica contagiante.

A sonoridade da trilha, produzida pela narrativa fílmica, indica

a tensão dos enunciados que, por vezes, desdobram-se dispensando as pontuações concernentes à compreensão (inter/trans)textual. Talvez, essa dinâmica possa elucidar algumas articulações no campo das possibilidades simultaneamente propostas também pelo campo das impossibilidades, embora não deva ser vista/lida na imagem do objeto como um lugar de conciliações subjetivas (Moreiras, 2001, 344). De um lado, essa efervescência lingüística distancia-se de uma visão hermenêutica, a qual evoca um intervalo determinado na cena como uma pausa de leitura. Por outro, a ocorrência de um “campo não-hermenêutico” (Gumbrecht, 1997), em *Dama da Noite*, (re)configura a noção de *entre-lugar*, no qual a manifestação do objeto surge numa descrição densa, nas redes de conversações.

Nesse ritmo narrativo, paralelamente, desdobra-se outro contexto com cenas de uma “pegação” em que uma travesti² faz prostituição num ambiente aberto, na rua. Observa-se em *Dama da Noite*, portanto, um recurso narrativo de intercâmbios que implementa o desenrolar do enredo, com uma montagem fílmica de ações em espaços paralelos: a casa noturna e a rua. Esse recurso fílmico possibilita a combinatória de pequenos intervalos cênicos que se desdobram no decorrer da história. A construção intervalar do *entre-lugar*, espaço de (inter)subjetividades, produz um procedimento poético facetado que, simultaneamente, (d)enuncia a fala da personagem como um campo híbrido: um conjunto de arestas reinventado pela contaminação de aspectos aspiradores de alteridades.

Sugiro que essas potencialidades possam desenvolver-se, estrategicamente, articulados na alteridade do corpo, corpo que deve ser compreendido como um estado flutuante, inserido em uma narratividade fílmica contemporânea, ao demonstrar os rastros de seus deslocamentos. Interessa-me, portanto, afirmar uma “política de desejo” homoerótica, a partir dessas pistas e suas redes de conversações. Segundo Newton Moreno, ator, diretor e pesquisador de teatro, ao considerar os artistas brasileiros que desenvolvem espetáculos sobre questões do universo gay e/ou a arte do travestimento, comenta: “Há que se mencionar Caio Fernando Abreu, um dos autores mais encenados. (...) Caio merece maior atenção, por se mostrar um dos autores sobre o tema [homoerotismo]

mais montado em palcos brasileiros e com visível aceitação de público e de crítica” (Moreno, N.: 2002, 297).

Assim, a atuação performática de Gilberto Gawronski demonstra sua versatilidade de ator e *performer*, lidando tanto com a dramatização no teatro, quando interpretou esse mesmo trabalho, como com o processo cinematográfico. A ironia fina e precisa da personagem ressalta na interpretação ímpar de Gawronski. *Dama da Noite* desabrocha seu perfume na vida noturna como a flor que só cheira bem à noite. À luz do dia recolhe-se, pois, como a flor, seu desencanto se faz presente numa mediação metafórica do estereótipo do vampiro que não suporta luz e dorme durante o dia inteiro. Aspreza e desencanto também podem ser vistos/lidos pelo discurso ácido da *Dama da Noite*, uma personagem frágil, perdida em sua sombra noturna. A crítica produzida por essa protagonista evidencia as impressões fugazes de uma conquista cotidiana.

Nas primeiras cenas, a disponibilidade do seu desempenho pode ser vista/lida pela profundidade visual de uma performance ímpar. Um contraste de ambientes diferenciados delinea-se diante do observador, em particular quando se desfaz a espetacularização recorrente da noite, tornando o cenário estranho à igualdade na diferença. Após o show, o encontro entre dois rapazes aborda enunciações bifurcadas em um território de possibilidades envolvido pela diferença, pois o protagonista está diante de um ex-namorado, porém será aguardado por outro/a namorado/a. A descrição dessa argumentação pode ser observada na sequência final do filme, quando um bilhete é entregue ao rapaz, supostamente um ex-namorado, contendo a seguinte declaração de amor:

Sabe que meu gostar por você chegou a ser amor...
Pois eu me comovia vendo você,
Pois eu acordava no meio da noite só para ver você dormindo.
Meu Deus como você me doía vez em quando.
Eu vou ficar esperando você numa tarde cinzenta de inverno
Bem no meio de uma praça.
Então meus braços não vão ser suficientes para abraçar você.
E a minha voz vai querer dizer tanta, mas tanta coisa

Que eu vou ficar calada um tempo enorme,
Só olhando você sem dizer nada.
Só olhando você e pensando:
Meu Deus, ai meu Deus,
Como você me dói, vez em quando

Este poema é o prelúdio para a última cena, quando Carlos, o ator que personificou *Dama da Noite*, sai ao encontro da travesti que o aguarda do lado de fora da boate (um galpão nos arredores do porto), na rua. Esse movimento permite uma discursividade ambivalente, cujos vetores podem produzir contrapontos “estranhos” sobre o encontro afetivo entre os personagens na cena (des)construída. Garoto e garoto, garoto e garota, garota e garota. Estas variações de gênero se expandem na dinâmica proposta pela literatura e pelo fílmico, que entre quatro atores, muitos personagens se desdobram. Quem “fica” com quem? Esta é a grande pergunta. Não são preciso disfarces. Parece que não importa a ordem hegemônica, pois todos eles estão “à procura do verdadeiro amor!”

O que se deixa admitir, ao final dessa narrativa, pode evidenciar um paradoxo de (des)encontros, acertadamente híbridos, pois a metamorfose das relações afetivas apreendidas por este filme sublinha o conteúdo enunciativo apresentado na transitoriedade crítica das imagens expostas. *Dama da Noite* aborda a fugacidade do consumo que transforma as relações, as paixões, os amores em mercadorias, como produtos esvaziados de significação e recheados de efeitos. O lugar do enunciado reavalia, sob a condição das teorias críticas contemporâneas, a intervenção da diferença, como um traço que destitui o saber destituído do sistema hegemônico dominante. Esse lugar do enunciado, portanto, articula-se com a produção de saberes que reinvestem na emergência de narrativas contemporâneas.

O discurso proferido pela protagonista busca (re)alocar o lugar do enunciado. Paradoxalmente, “a roda que gira”, texto apresentado nessa performance, desloca e condensa de modo simultâneo uma escritura homoerótica que transborda, dissolvendo os interstícios da enunciação. Desta forma, o percurso textual produz um movimento giratório, no qual o olhar fronteiriço dilui-se entre a margem e o

centro, evidenciando uma (des)acomodação da linguagem normativa. Conforme afirma o texto da *Pin Up*: “Eu ali, parada, pateta e ridícula (...) como se eu tivesse desafiando a linguagem dos outros. A linguagem que eles usam para se comunicar quando rodam”. Há uma repetição desta frase, em diferentes (re)articulações e medidas durante a projeção do filme, que inscreve o lugar do enunciado.

Como um efeito de contaminação insistente do projeto literário-político de Caio, esta frase dá um corpo visual na sua persistência residual. Essa crítica exaustiva ao sistema hegemônico estende-se de modo quase que irônico sobre o enredo fílmico, em que traços de estratégias discursivas absorvem parcialidades dos enunciados. As expressões de olhares, gestos e as frases ambíguas conduzem a efeitos de sentido que surpreendem o público (figurantes em cena) e o espectador do filme, em particular quando ocorrem as provocações polêmicas da noctívaga.

Não obstante, a intensidade das informações oferece uma oscilação de termos e situações, em que ambigüidade se (re)vela na descrição circunstancial da cena, insinuando uma maleabilidade textual. O ambiente interno, propositadamente, (inter)cambia-se com o contexto externo, em que outra personagem atualiza a cena. Nessa mescla do enredo, emerge uma divisão de lugares abordados pelo filme, conjecturando traços alegóricos de uma vida marginal, ao entrecruzar o universo da *performer* na boate e a prostituição da travesti. Esse modo de expressão das ambigüidades inerentes redimensionam variantes de sentidos, implementando o “olhar” observador, de acordo com o texto: “sexo é mentira; sexo é loucura; sexo é sozinho; sexo é imaginação. Você goza com aquilo que você imagina!”.

O trabalho fílmico, como resultado audiovisual contemporâneo, pode ser observado baseando-se no uso ostensivo de diferentes planos, em que as câmeras, de película e digitais, muitas vezes comparam-se à cena; como uma inserção propositalmente consciente. Essa construção metalingüística explora as possibilidades de (des)construir a montagem do *devir* híbrido, próprio de quem assina um produto cultural. O processo de criação demonstra um procedimento contínuo entre o tecido imagético do cinema, que se prolonga na intensidade da *diegese* do filme, readaptando a performance em que foi

adaptada na circunstância de um texto literário. Nesse percurso prolongado entre a escritura do texto de Caio Fernando reconfigura-se a possibilidade de uma manifestação homoerótica, segundo as demarcações da performance adaptada por Gilberto Gawronski, para o teatro, e a readaptação de Mário Diamante em película para o cinema.

O texto de Caio Fernando Abreu traz a repetição da ação que perturba o público, quando constitui uma argumentação impiedosa, girando em torno das alteridades, encenada no artifício alegórico de uma manifestação artística. A realidade enunciada pela protagonista descreve a condição de incerteza — rude, cruel e violenta — que envolve o corpo ao atestar um desmembramento persistente do espaço imagético. O que está encenado de forma fria referencia a cisão histórica do lugar do enunciado: “como se eu estivesse por fora do movimento da vida, como roda-gigante e eu aqui parada, bêbada, pateta e ridícula”. A composição imagética proferida pela rainha instiga uma linhagem do baixo-corporal para as variantes dos diferentes personagens que giram, metaforicamente, na roda.

Os argumentos visuais do filme *Dama da Noite* extrapola o enquadramento da imagem, ao convidar o público para participar da metáfora descritiva pela “roda que gira”, esvaziando o lugar do enunciado. Esse convite clama um “olhar” que explore as potencialidades (dis)juntivas da performance da *Dama*, do nefasto ambiente e suas condições enunciativas, elaboradas sobre o testemunho de estratégias discursivas. As palavras são pontos que somam, em suas parcelas, frases de uma comunicação cada vez mais ousada, provocativa e contestadora, em que as estratégias discursivas da *homoarte* organizam-se, em tessitura fílmica, como imagem de algo que está em um lugar, deslocando-se em um quase que repetido.

Essa repetição enfatiza as articulações de crítica da fixidez da diferença sexual por meio de uma narratividade que rasura a dimensão analógica instaurada pelo sistema hegemônico, produzindo um hibridismo de efeitos parciais. O discurso sobre a problemática da AIDS cria ressonâncias com as imagens da sexualidade e das drogas, numa subversão do domínio narrativo. *Dama da Noite* pergunta: “Quem gira na roda?”. A instância subalterna, que executa sua vingança sem ser vista (Bhabha, 1998, 91), introduz elementos circuns-

tanciais para possibilitar o agenciamento/negociação dessa enunciação.

As imagens expostas pela escritura poética do texto acima reforçam as questões perturbadoras do filme, que procuram demonstrar ao observador algumas condições desafiantes sobre esse contexto amargo e anacrônico. Na fala da personagem, inscrevem-se as imagens: “sede do outro corpo. Vontade de estar lá dentro, olhando de fora”. Parece-me que essa discursividade desafiadora convoca um embatimento entre linguagem, ação e informação, pois ao imbricar vários aspectos discursivos da contemporaneidade, Caio Fernando sutura um campo de possibilidades híbridas.

NOTAS

1 A noção de *pansexualidade* deve ser compreendida como uma sexualidade multiforme, em uma polifonia intertextual (Garcia, 2000, 45) da discursividade. A *pansexualidade* coloca-se, portanto, em um campo de possibilidades, constituindo na sua subjetividade um espaço aberto e plural de abordagens, experiências, desejos e relações sexuais.

2 O termo travesti nos dicionários brasileiros de língua portuguesa apresenta-se pelo gênero masculino, conforme segue a gramática normatiza atual. Contudo, ressalvo que este termo está sendo utilizado, aqui, respeitando a cultura das travestis que considera o feminino como noção de gênero para sua auto-identificação (Couto, 1999).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BESSA, Marcelo Secron. “Retrovírus, zidovudina e rá! Aids, literatura e Caio Fernando Abreu”. In: *A escrita de adé: perspectivas teóricas para os estudos gays e lésbicos no Brasil*. Rick Santos e Wilton Garcia (org.). Nova York: NCC/SUNY Publisher, 2002.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

GARCIA, Wilton. *A forma estranha: ensaios sobre cultura e homoerotismo*. São Paulo: edições Pulsar, 2000.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma – ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. João Cezar de C. Rocha (Org.). Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença – a política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MORENO, Newton. “A contribuição da cena gay para o teatro brasileiro”. In: SANTOS, Rick e Wilton Garcia (orgs.). *A escrita de até: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil*. São Paulo: Xamã-Nassau Community College – NCC/SUNY, 2002.

IMAGENS CONTEMPORÂNEAS DO SUBLIME

SEU TOIM: PENSAR O SUBLIME NA REALIZAÇÃO DO CINEMA DOCUMENTÁRIO

DÁCIA IBIAPINA – UNB

*Como te livras de uma obsessão, quando eres fotógrafo,
se não fotografando o objeto de tua obsessão?*

John Berger

Este texto parte de uma experiência pessoal, mais precisamente a gravação em vídeo de uma entrevista com Seu Toim, um senhor de 59 anos que tem partes do corpo deformadas pela hanseníase, além de ter perdido a visão, também em função desta enfermidade. A partir dessa experiência, pretende-se discutir a possibilidade da emergência de imagens e de narrativas “sublimes” no cinema documentário contemporâneo.

Seu Toim diante da câmara

O senhor Antonio Nascimento, conhecido em Palestina do Pará como Seu Toim, nasceu em 19 de novembro de 1943, na cidade de Santa Inês-Ma, às 8 horas da manhã, Dia da Bandeira Nacional, ele fez questão de ressaltar em seu depoimento, tendo atualmente 59 anos. Foi acometido de hanseníase, razão pela qual tem partes do corpo deformadas, especialmente o rosto, as mãos e os pés. Além disso, como mais uma seqüela da doença, perdeu a visão, há treze anos. Seu Toim foi Auxiliar de Topógrafo, tendo trabalhado nesta profissão durante o levantamento topográfico para a construção da rodovia Transamazônica. Foi assim que chegou ao Sul do Pará, no final do ano de 1972, durante a Guerrilha do Araguaia, onde perma-

nece até hoje, residindo na cidade de Palestina do Pará, sozinho, em uma casa que recebeu da Associação de Moradores daquela cidade.

Tive a oportunidade de gravar uma entrevista em vídeo com Seu Toim, em fevereiro de 2001, para uma pesquisa sobre as memórias locais da Guerrilha do Araguaia. Foi uma experiência que me impactou bastante. Ver seus dedos arredondados tateando o buraco da fechadura da porta de sua casa, ou a tramela da janela, ou ainda, abarcando desajeitadamente um copo de café, comovem-me. O que estas imagens nos mostram, o que nelas nos toca? Como dialogar com elas?

Perturbou-me também estar consciente, durante a gravação, de que o entrevistado não podia ver-me, ver a câmera, saber quando estava sendo gravado ou não, fazer suposições sobre o provável enquadramento da imagem, saber se e quando a câmara estava passeando pelo seu corpo deformado. A impossibilidade de controlar visualmente a experiência, por parte do entrevistado, foi perturbadora para mim e, acredito, coloca em dúvida o ponto de vista de alguns especialistas¹ de que as imagens captadas sob o controle exclusivo do cineasta documentarista e de sua equipe, onde a pessoa que está sendo filmada ou gravada comporta-se “ingenuamente” em relação à câmara, tenderiam a ser, pelo inusitado da situação, dotadas de uma certa pureza e frescor. Tenderiam a ter, talvez, um toque de “sublime” capaz de chegar à tela e de tocar o espectador. Será que é isso que acontece com as imagens de Seu Toim?

Conhecer Seu Toim, gravar algumas imagens em sua casa, vê-lo andando pelas ruas de Palestina do Pará, viajar com ele, de ônibus, de Palestina a São Domingos do Araguaia, vê-lo “esmolando” nesta última cidade, guiado por uma garota, tê-lo diante de uma câmera precariamente operada por mim, para uma entrevista, foi uma experiência humana enriquecedora que, aos poucos, se foi transformando no desejo de realizar um filme documentário sobre ele, uma de minhas obsessões atuais.

Hoje, quando me ponho a olhar suas imagens, a ouvir a sua voz, no vídeo, escuto-o e enxergo-o como um personagem, um ser singular, cujo corpo o tempo e a doença foram esculpindo em ruínas. “É pesada a cruz que carregol!”, diz o Seu Toim. Hanseníase e

cegueira juntas tornam-no duplamente estigmatizado. Pergunto-me pelo espírito que anima este corpo em ruínas, que por sua vez, habita uma casa igualmente em ruínas, como mostram as imagens ali captadas: que sorte de sensibilidade, de afetividade engendra uma experiência corporal tão específica?

Segundo Pierre Bourdieu, nós “aprendemos pelo corpo”, bem como “a ordem social inscreve-se no corpo por meio desse confronto permanente, mais ou menos dramático, mas que sempre abre um grande espaço para a afetividade”².

Diz o Seu Toim:

Me sinto feliz, com todo o pesadelo, a cruz pesada que eu carrego, mas eu me sinto feliz, ao conversar com as pessoas, que me prestam boa atenção, das crianças aos adultos, né. Sou do meio da juventude. A juventude gosta de conversar comigo. Sou um cara que sempre gostei de respeito. Não gosto de crítica. Detesto crítica. E gosto sempre de ser fiel, pras pessoas. Se eu disser que sou seu amigo, eu sou seu amigo. Eu não finjo. Pois é! Isso me traz feliz... todas as pessoas que eu gosto (...) que eu converso (...) aí, aquilo me deixa feliz. As pessoas prestarem bem atenção pra gente, né.

Perguntado sobre suas atividades cotidianas, disse: “A hora que eu me levanto, a primeira coisa que eu faço é pegar a vassoura e passar na casa. A primeira coisa... a hora que eu coloco o pé direito no chão, é me recomendar a Deus e agradecer a Ele por... por uma noite que se passou e por mais um dia que raia na minha vida de existência”.

Um dos aspectos que despertou minha atenção na fala do Seu Toim foi a clareza e precisão de sua memória, especialmente para datas. Se o seu corpo está em ruínas, sua memória está intacta. Lembra-se com riqueza de detalhes de acontecimentos que marcaram sua história de vida: dia e hora de seu nascimento, morte de sua mãe, morte de uma de suas esposas, data de sua chegada na região do Araguaia, como auxiliar de topógrafo.

Seu Toim disse gostar muito de música. Tocava violão quando era jovem. Hoje, já não consegue dedilhar as cordas de um violão e gosta de ouvir músicas no rádio. Eventualmente, canta. Falando so-

bre suas preferências musicais, disse gostar das músicas da “velha guarda” e listou vários cantores e compositores: “Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto, Waldick Soriano, José Augusto, Núbia Lafayete, Angela Maria, Nora Ney, Cláudia Barroso, que é mulher de Waldick Soriano, né (fez questão de acrescentar), Vanusa, Silvinho, Orlando Dias, Nilton César, Reginaldo Rossi...”. Esta lista é mais uma evidência de uma memória prodigiosa. Eventualmente, costuma cantar. Disse que gosta de cantar *Receba as flores que lhe dou*. Após cantar algumas estrofes, acrescentou: “Esta música é com Nilton César”.

A possibilidade do “sublime” no cinema documentário

Esta comunicação pretende discutir essa experiência pessoal, inserindo-a no contexto de uma discussão maior, em torno das condições de possibilidade da emergência de imagens e/ou de narrativas “sublimes” no cinema documentário contemporâneo.

Lembrando Dziga Vertov, o que seria um homem com uma câmara na mão? O que busca? Por que quer ampliar sua capacidade de apreensão do mundo recorrendo às formas de expressão e de comunicação audiovisuais? Não estaria por acaso, em busca do sublime? A propósito, o que é o sublime? O que seria o “sublime” no cinema em geral e no documentário em particular? Existiria esta categoria? Qual a sua operacionalidade para estudos do cinema documentário atual?

A categoria “sublime”, já foram atribuídos inúmeros sentidos e significados. Há teorias do “sublime” na tradição filosófica e na estética, umas ditas “românticas”, outras voltadas ao caos e à contingência. Dados os objetivos limitados deste ensaio, não cabe aqui apresentá-las e discuti-las. A pesquisa de Denilson Lopes, a este respeito, está bem mais avançada³. De minha parte, acrescentaria apenas que parto da premissa de que esta categoria, o “sublime”, pode ser objeto de múltiplas leituras. No caso do cinema em geral e do documentário em particular, a aparição e a percepção do sublime dependem de muitos fatores entre os quais estão: a sensibilidade de quem realiza o documentário, a performance de quem é filmado, as perspectivas e expectativas de quem o olha. Diante de um filme, quem

o olha pelo viés da busca do “sublime”, pode encontrá-lo, ou não. Por outro lado, quem não tem o olhar informado por esta categoria, dificilmente vai identificá-la, podendo usar outras para falar do filme: um bom filme, um filme belo, inquietante, emocionante, instigante, aterrador, etc., dependendo evidentemente do tipo de filme.

Alguns textos hoje considerados clássicos sobre a morte do autor, o fim da história, o fim da possibilidade de narrar e de comunicar experiências humanas significativas, etc., imprimiram, talvez, um tom melancólico à discussão sobre o busca do “sublime” na contemporaneidade.

O texto de Nelson Brissac Peixoto, já mencionado, é uma boa referência para o enfoque acima mencionado. Segundo este autor, a contemporaneidade estaria fortemente marcada pela banalização das imagens e pela democratização do conhecimento sobre os processos de realização de imagens. Hoje, quando um cineasta ou um fotógrafo aponta uma câmara para a paisagem ou para alguém, o faz informado ou mesmo “viciado” por uma série de referências audiovisuais, muitas delas, de tão desgastadas, podem ser consideradas “ clichês”. Por outro lado, quem está na paisagem ou quem é “enquadrado”, também está consciente do “ato fotográfico”⁴, cinematográfico, videográfico ou televisivo. Conhece o processo do qual está participando. Poucos ou ninguém mais se deixaria apreender pelos dispositivos da produção de imagens ingenuamente. Até a paisagem e os animais, de tanto ser “clicados” e filmados, teriam aprendido a “pousar”.

Aqui, vale a pena retomar a experiência inspiradora deste texto: afinal, como abordá-la? Seria o Seu Toim uma exceção à regra? Sua impossibilidade de controlar visualmente a experiência de ser filmado, por si só, favoreceria a emergência do “sublime”? Deveria o cineasta que tem diante de sua câmara um personagem como o Seu Toim desfrutar do inusitado da situação ou ficar perturbado pelo mesmo motivo? Como esta inquietação traduz-se em imagens? O filme pode aprendê-la e chegar a comunicá-la ao espectador? Qual o papel do cineasta no processo de construção e apreensão das imagens no cinema documentário?

Pensar estas questões é pensar a constituição dos sujeitos no

processo de realização das obras e produtos audiovisuais, especialmente quando se trata de documentários. Existem aqui vários sujeitos envolvidos no processo: o diretor e sua equipe, as pessoas que são filmadas, especialistas ou pesquisadores e, indiretamente, o espectador. Como cada um negocia a construção de sentidos e de representações ao longo do processo?

Outras experiências

Após passar por essa experiência com o Seu Toim, fiquei mais atenta ao tema da realização de imagens onde cegos são fotografados ou filmados. São muitas as experiências desse tipo no cinema contemporâneo: *A pessoa é para o que nasce*, de Roberto Berliner; *Janela da Alma*, de Walter Carvalho, para citar apenas dois filmes brasileiros.

No campo da fotografia, Jean Mohr, em seu livro *Outra maneira de contar*⁵, relata a experiência de fotografar uma bela garota cega em Aligarh, na Índia, sem que ela soubesse que estava sendo fotografada. Mohr termina o relato dizendo: “Ela nunca verá estas fotografias”. Em contrapartida, neste mesmo livro, na sequência, o autor apresenta um ensaio, incluindo textos e fotografias, de um senhor chamado Marcelo, que cuida de um rebanho de 50 vacas, em uma região de pasto na montanha, levando uma vida bastante solitária. O ensaio chama-se “Marcelo e o direito de eleger”. Neste caso, o fotografado pôde participar, com o fotógrafo, da escolha do que fotografar, como e quando fotografar. A última foto de Marcelo no ensaio é um retrato, em primeiro plano, onde ele teria dito ao fotógrafo como queria ser fotografado, escolhido o que vestir na ocasião, como pentear-se, como pousar. Ao apreciar o retratado, teria dito: “Agora meus bisnetos saberão que classe de homem fui”.

No caso do Seu Toim, falta-lhe a possibilidade de escolher como ser representado visualmente, ou seja, “o direito de eleger” as imagens a ser mostradas e as imagens a ser descartadas na edição. Poderia ele escolher, de alguma forma, que tipo de imagens de si gostaria de legar à posteridade? Como construiria ele um auto-retrato que não pode ver?

Aqui, estamos diante de outro tema caro ao cinema

documentário, qual seja o da alteridade, da negociação de representações e significados durante a realização de um filme, sobre o qual já há uma extensa bibliografia⁶. Seu Toim não pode participar deste processo, elegendo as imagens, já que não pode vê-las. Por outro lado, tem o domínio da oralidade, da fala, e sabe exercê-lo muito bem, como demonstrou ao longo da entrevista. Pode fabular, inventar a si mesmo, pelos modos de dizer. O que lhe falta em torno dos “modos de ver” e de representar-se visualmente, excede quanto aos modos de ser e de dizer-se.

Realizar um documentário sobre o Seu Toim, coloca um desafio a mais para o realizador. Como representá-lo em imagens? Com aspereza e delírio, à moda de Glauber Rocha e outros cineastas do Cinema Novo? Com “imagens piedosas diante da alteridade”, como disse César Guimarães a propósito da sequência da romaria em Cruzeiro do Nordeste, no filme *Central do Brasil*, de Walter Salles?⁷ Confesso que ainda não sei e que, acredito, não saberei até tê-lo novamente diante da câmera e na ilha de edição. O fascinante no cinema documentário é a impossibilidade de fazê-lo à revelia do confronto com a real e, necessariamente, em co-autoria com o acaso. É a possibilidade de, tateando como o Seu Toim, abrir uma janela para o mundo, pleno de alteridades, mistérios, diferentes modos de ser e de fabular. O sublime no documentário talvez seja uma sorte de afeto que experimentamos quando admiramos na tela as imagens de outros em suas lide cotidianas, e nos esquecemos de nós e de nosso cotidiano. Como disse César Guimarães, no texto já mencionado: “menos investigação e mais admiração”.

NOTAS

1 Um bom exemplo encontra-se em PEIXOTO, Nelson Brissac, “Ver o invisível: a ética nas imagens”, in NOVAIS, Adauto (org.), *Ética*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

2 BOURDIEU, Pierre, *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.

3 LOPES, Denilson, “A salvação pelo cinema”, *VI Reunião Anual da Socine*, Rio de Janeiro, dezembro de 2002.

4 DUBOIS, Philippe, *O ato fotográfico*. São Paulo, Papirus, 1995.

5 BERGER, John e MOHR, Jean, *Outra maneira de contar*. Murcia, Mestizo, 1997.

6 Um bom exemplo encontra-se em: COSTA, Ricardo, “A outra face do espelho: Jean Rouch

e o 'outro'". www.geocities.com. Neste texto o autor discute a questão da alteridade na obra de Jean Rouch.

40 GUIMARÃES, César, "O rosto do outro: ficção e fabulação no cinema segundo Deleuze", in: LINS, Daniel (Org.), *Nietzsche e Deleuze. pensamento nômade*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2001, pp. 81-93.

A SALVAÇÃO PELO CINEMA

DENILSON LOPES – UNB

Primeiras Questões

No esforço de compreender as imagens contemporâneas em diferentes suportes, como narrativas da experiência contemporânea, resolvemos nos focar, neste momento, sobre a capacidade de produção do sublime e do banal, em meio à saturação de informações, a partir de projeto intitulado *Imagens Contemporâneas do Sublime*.

A partir de pesquisa já realizada sobre a identificação da experiência do pesquisador traduzida em narrativas como recursos teórico-metodológicos, particularmente produtiva em trabalhos originários dos estudos culturais e estudos de gênero¹, pensaríamos uma experiência audiovisual contemporânea como fenômeno comunicativo, que coloque em diálogo tantos produtos culturais quanto objetos estéticos, a fim de compreendermos melhor os impasses da sociedade contemporânea.

Estudar objetos de valor estético com produtos culturais implica estabelecer uma real contribuição para o que se vem chamando de uma estética da comunicação, mais próxima da vida cotidiana de pessoas comuns, em que os meios de comunicação de massa são estruturadores das definições da cultura e da arte contemporâneas, não só ao se falar das condições de produção e de recepção, mas na análise da mensagem, do produto, da obra.

É fundamental para pensar obras artísticas dentro da comunicação, como uma estética da comunicação, não só estudar produtos culturais dentro de uma indústria cultural, mas considerar a

reprodutibilidade técnica da imagem como central para pensar a arte do século XX, para além de qualquer visão instrumental da comunicação, colocando-a na esfera da possibilidade de compartilhamento de experiência e não simples troca de informações². Dessa forma, pensar uma obra artística como fenômeno comunicacional implica situá-la em diálogo não só com o solo histórico, como já o fazem há muito os estudos de sociologia da cultura e da arte, notadamente de vertente marxista, mas situá-las no cotidiano marcado pela midiaticização, em que o ato de narrar implica o uso da imagem de forma afetiva, como aproximação entre filme e público, num contexto indissociado do mercado, mas que não deixa as obras aprisionadas no lugar comum e no clichê, mas joga com estes elementos para elaboração de produtos com uma pluralidade semântica. Havendo uma diversidade de sentidos na forma como o termo estética da comunicação vem sendo utilizado, desde para traduzir apenas as novas tecnologias da comunicação até o processo generalizado da estetização da vida cotidiana³, nos interessa reafirmar a necessidade de resgatar o afetivo, o corporal, como possibilidade de comunicação, para além de posições meramente intelectualistas, construtivistas e cerebrais, tão presentes na teoria e produção marcadamente modernas que isolaram a arte da vida⁴.

Nesse horizonte, pretendemos pensar em que medida as imagens contemporâneas são capazes de produzir narrativas complexas de nossa época. O uso da narrativa conciliaria ou tensionaria a demanda mercadológica por um contato maior com o público já marcado pela espetacularização do privado e demanda de sujeitos, movimentos e práticas plurais na sociedade que se pretenda multicultural e democrática?

Não se trata mais de considerar as imagens apenas como mercadorias nem apenas como atividades estéticas desvinculadas da sociedade. Ao considerar as imagens como narrativas, vamos além apenas das considerações marcadas pela indústria cultural, sem nos isolar em visões formalistas à medida que tais produtos se tornam experiências dos sujeitos contemporâneos.

Como colocamos em nosso relatório de encerramento da pesquisa anterior, ainda que seja imediata na percepção, a experiência

traz uma história, uma verdade, não a verdade que é sempre mediada por discursos sociais. A partir dos estudos culturais e dos estudos de gênero, a experiência não só se insere num solo sócio-histórico, mas se constitui como a encarnação, a narrativização de identidades, transita por elas. Identidade que deve ser vista não como questão lógica, formal, filosófica, mas histórica, social e política. A experiência⁵ não é origem de explicação, evidência autorizada, mas o que buscamos explicar, sobre o qual se produz conhecimento, que nos diz que é importante refletir sobre quem fala. Portanto, a narrativa deixa de ser algo desvalorizado como espaço dos estereótipos, associado a produções comerciais e convencionais, em oposição ao clássico ensaio de Laura Mulvey⁶. No horizonte das ambigüidades pós-modernas, em que o novo e o choque deixam de ser marcas de ruptura para se tornar estratégias de marketing e da produção da notícia, a narrativa ganha um novo interesse.

Portanto, para além de qualquer preocupação formalista ou narratológica, pensar as imagens como narrativas que traduzem experiências faz parte de uma percepção de um quadro em que os meios de comunicação de massa se cotidianizaram na contemporaneidade, não podendo mais ser pensados apenas na esfera da reificação e da manipulação, o que não implica uma despolitização, mas ter um olhar a partir da compreensão de que as experiências dos sujeitos contemporâneos são indissociáveis dos meios de comunicação, razão pela qual, podemos falar em narrativas que se confrontam e dialogam.

Se a partir de Walter Benjamin⁷, em seu famoso ensaio *O Narrador*, poderíamos pensar no declínio da narrativa e da dificuldade de intercambiar experiências, associado à reprodutibilidade técnica da imagem e a ascensão da informação; após o impacto da televisão e da proliferação de novas tecnologias, trata-se menos falar em declínio do que em transformação, possibilidade aventada também por Benjamin⁸, em outro contexto, no ensaio “Experiência e Pobreza”, ao problematizar a noção de experiência apenas como mero acúmulo de memória, de forma linear, e defender a descontinuidade e o esquecimento como empobrecimento necessário da experiência, para que se tenha um olhar menos nostálgico diante do presente. O que Benjamin desvaloriza, Silviano Santiago positiviza como núcleo

do que podemos chamar de uma experiência contemporânea. Ao invés de tensionar experiência e o acontecimento⁹, Santiago¹⁰ valoriza o acontecimento como centralidade do presente marcado pela imagem e pelo desejo, em que o observar mesmo é uma experiência.

Ainda ao considerar a imagem como experiência ou falar em experiência audiovisual, estamos num horizonte em que as linguagens se cruzam e convergem tecnologicamente, tanto na produção quanto numa recepção cada vez mais marcada por uma simultaneidade de meios e sensações. Se houve um momento em que o grande dilema estava em definir as linguagens fotográfica, cinematográfica e assim por diante, parecem-nos mais rentáveis os espaços das intersecções, já pensados em termos como multimídia, recorrente na tradição experimental das instalações e performances, e entre-imagens¹¹, para definir este espaço de passagens e transformação de imagens.

Por fim, associar o banal e o sublime no espaço midiático se insere dentro da perspectiva conceitual de constantes cruzamentos das hierarquias entre o erudito, o popular e o massivo, como colocada por Néstor Garcia Canclini em *Culturas Híbridas* (1998). Desafio fundamental frente à consolidação e ampliação de uma cultura transnacional de consumo, em constante confronto com culturas nacionais, subculturas, movimentos minoritários e outras tendências culturais que pluralizam a contemporaneidade.

Na contrapartida do interesse pela violência, pelo grotesco, pelo abjeto, estudar o sublime faz parte de uma busca de alternativas estéticas e éticas frente ao populismo midiático, mas sem ignorar os meios de comunicação e pensá-los em sua diversidade. Pensar os frágeis limites entre o sublime e o banal implica recolocar a atualidade ou não de uma estética hoje em dia, bem como realizar análise de obras sem perder sua inserção na cultura contemporânea.

O que nos interessa no momento dessa perspectiva é falar da fragilidade do valor e da heterogeneidade contemporânea, como nos apontaram diferentes autores ao fazer a crítica de uma estética universal e abstrata, sem cair necessariamente na politização dessa discussão através do discurso identitário, mas certamente colocando a estética como possibilidade de existência, práticas do sujeito, portanto uma questão de como intervir no mundo, uma questão ética¹².

O Cinema entre o sublime e o banal

Dentro dessa proposição ampla, buscamos compreender o cinema contemporâneo, para além dos impasses dos desdobramentos dos cinemas novos e vanguardas do pós-guerra, com especial ênfase nos anos 90. Partimos da hipótese que, diferente dos anos 80, quando a narrativa se viu acoplada a um desejo de revisitação do cinema clássico sob o signo do pastiche, do fascínio pelo cinema de gênero¹³; nos anos 90 firma-se uma outra estratégia que ao invés de um cinema do cinema, cinema publicitário, marcado pelo artificialismo, seria um desejo de resgatar o cotidiano, pessoas e histórias simples, com imagens despojadas, como já apontava Nelson Brissac Peixoto¹⁴ em sua análise de *Sexo, mentiras e videotapes* de Steven Soderbergh. Mesmo o vínculo com o passado estaria mais no horizonte de mapear outras vozes, outros sujeitos, como nos lembra Linda Hutcheon¹⁵ ao cunhar o texto metaficção historiográfica.

Portanto, para além de análises de filmes, pretendemos contribuir para a compreensão de um terceiro momento do cinema iniciado a partir dos anos 70 do século XX, após o cinema clássico e o cinema moderno, ou para seguirmos uma nomenclatura deleuzeana¹⁶, para além da imagem-movimento e da imagem-tempo, como ele se indagava na agora famosa carta a Serge Daney. Diante da fragmentação das imagens televisivas, e mais recentemente das imagens virtuais, o cinema estaria na encruzilhada de dar a lentidão, a possibilidade de contemplação; aderir à lógica televisiva ou buscar formas intermediárias entre as duas situações.

Começamos pelo sublime, categoria de longa tradição filosófica, desde Longino às recentes discussões de Lyotard, sem esquecer os trabalhos fundamentais de Burke e Kant. Sem pretendemos fazer um levantamento exaustivo do conceito, nos interessa sua atualidade diante de impasses dos anos 90 e como ele seria capaz de se constituir como um critério para compor um mapeamento da produção desta década. Em meio a diversas teorias, partimos da noção de que “o sublime se opõe ao vulgar, ao excessivamente sutil, ao simplesmente agradável e interessante, ao meramente irônico ou amável. Diferente-

mente, o sublime ressalta o elevado, o nobre, o incomensurável, o grandioso. Não é necessário que produza terror – ainda que seja um ‘terror deleitável’ – mas somente uma ‘suspensão de ânimo’”¹⁷.

Como então pensar o sublime quando o grandioso é desmistificado? Numa sociedade fragmentada como a contemporânea, os limites entre o sublime e o banal não seriam muito frágeis? O sublime estaria nos objetos ou no olhar de quem contempla? Como produzir imagens e narrativas que ainda tenham força diante do excesso informacional? Seria possível falar em um sublime tecnológico, midiático? Discutir o sublime significa o retorno do sagrado, tanto com seus riscos conservadores, fundamentalistas, como subvertedores, numa tradição que pode ser recuperada na bibliografia sobre cinema¹⁸ e, ao mesmo tempo, a possibilidade de uma experiência de beleza que emerge de um cotidiano povoado de clichês, implica repensar o banal. O sublime contemporâneo deriva das experiências de um sujeito em constante deriva por suas performances diárias. Seria o sublime uma posição canônica, conservadora, nostálgica de sentidos em meio à rapidez das imagens e máscaras? Ou seria antes a precária possibilidade de leveza, um sublime em tom menor, numa sociedade mercantil, de apontar para uma ética das imagens? Seria o sublime a negação do corpo ou simplesmente dos excessos das falas sobre o sexo como verdade do sujeito? No sentido estético, “o destino das imagens não está mais sendo jogado no experimentalismo da vanguarda nem no engajamento ideológico, discursos completamente integrados no sistema de produção de clichês [?]. O futuro das imagens está na produção do sublime”¹⁹?

Diante dessas questões, gostaríamos de mapear as ambivalências entre o sublime e o banal, no cinema contemporâneo, estabelecendo um diálogo com a música, a fotografia, as imagens virtuais e a literatura, mas que centraria neste momento na análise de filmes dos anos 90 que representariam esta tendência.

Através do sublime, estaria em pauta a experiência como possibilidade de troca, de diálogo, de narrativa, mais próxima aos estudos culturais e ao pragmatismo e, ao mesmo tempo, como impossibilidade de comunicação, ou pelo menos, como possibilidade trágica, conflitiva, presente em escrita poética das imagens²⁰ em que a soli-

dão da obra seria sua possibilidade de comunicar sua diferença, num mundo de indiferenciações crescentes, para atualizar a obra de Maurice Blanchot.

Após mapear e analisar a produção cinematográfica dos anos 90²¹, dentro da qual já destacaríamos cineastas que produziram obras relevantes na década, como Kiarostami, Wong Kar Wai, Tsai Ming Liang, Hal Hartley, Mike Leigh, Quentin Tarantino, Terence Davies, Bela Tarr entre outros, e dentro de um esforço comparativo, sendo fundamental não isolar a cultura brasileira no quadro de fluxos informacionais crescentes, nem ter uma visão purista dos fenômenos culturais enquanto linguagens específicas, nos deteremos, com especial ênfase, em *A Fraternidade é Vermelha* de Kieslowki e *São Jerônimo* de Bressane, a fim de pensar o sublime associado a uma escritura mais poética, na tradição de uma trajetória experimental, em contraponto com a possibilidade de sua emergência dentro de uma narrativa mais convencional, interessada em manter contato com o mercado e com um público médio.

NOTAS

1 LOPES, Denilson. “Experiência e Escritura” in *O Homem que Amava os Rapazes e Outros Ensaíos*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002, p. 247/260.

2 Ver RODRIGUES, Adriano. “Comunicação e Experiência” in *Anais do 9º Encontro Anual da Compós*. Porto Alegre, PUC-RS, 2000.

3 Ver GUIMARÃES, César. “Para Compreender a Experiência Estética” in *Anais do 7º Encontro Nacional da Compós*, PUC-SP, 1997.

4 Ver DEWEY, John. *Art as Experience*. New York, Capricorn, 1958; PARRET, Herman. *Estética da Comunicação*. Campinas, Ed. da Unicamp, 1998; e SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a Arte*. Rio de Janeiro, 34, 1998.

5 SCOTT, Joan. “Experiência” in SILVA, Alcione Leite da et al (orgs.). *Falas de Gênero*. Ilha de Santa Catarina, Mulheres, 1999, p. 27. 31 e 42.

6 MULVEY, Laura. “Prazer Visual e Cinema Narrativo” in XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Graal, 1991, p. 435/454.

7 BENJAMIN, Walter. “O Narrador” in *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 197/221.

8 BENJAMIN, Walter. “Experiência e Pobreza” in *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 114/119.

9 Como GONZALES, Horacio. “Experiencia y Acontecimiento. Cinco Aforismos”, *La Invencion y La Herencia. Cuadernos Arcis*, 6, junho 1998, p. 101.

- 10 SANTIAGO, Silviano. "O Narrador Pós-Moderno" in *Nas Malhas da Letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 38/52.
- 11 BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas, Papirus, 1997, p. 14/17.
- 12 Ver DELFINO, Sílvia. "La Trivialidad de lo Sublime", *XYZ - Revista de Comunicación*, I, 1, febrero 1997; e HUNTER, Ian. "Aesthetics and Cultural Studies" in GROSSBERG, Lawrence et al. (orgs.). *Cultural Studies*. New York/Londres, Rourledge, 1992, p. 347/372.
- 13 Ver LABAKI, Amir (org.). *O Cinema dos Anos 80*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- 14 PEIXOTO, Nelson Brissac. "Sexo, mentiras e videotapes" in LABAKI, Amir (org.). *O Cinema dos Anos 80*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- 15 HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- 16 DELEUZE, Gilles. "Carta a Serge Daney" in *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro, 34, 1992.
- 17 Ver FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofia*. Barcelona, Ariel, 1994.
- 18 Ver AGEL, Henri. *El Cine y lo Sagrado*. Madri, Rialp, 1960; AGEL, Henri. *O Cinema tem Alma?*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1963; SCHRADER, Paul. *Transcedental Style in Film*. Da Capo Press, 1988.
- 19 Ver PEIXOTO, Nelson Brissac. "Ver o Invisível: a Ética das Imagens" in NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. 5ª reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- 20 Ver COSTA, Cláudio da. "Escrita das Imagens" in *Comunicação e Espaço Público*, 2001.
- 21 Ver LOPES, Denilson (org.). *O Cinema dos Anos 90*. Manuscrito, 2003.

TEORIA E CRÍTICA

CAMPO E *HABITUS*: UMA CONTRIBUIÇÃO DA SOCIOLOGIA DE PIERRE BOURDIEU AOS ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS

ZULEIKA DE PAULA BUENO – UNICAMP, DOUTORANDA

A comunicação seguinte apresenta, de forma breve, os princípios teóricos que nortearam minha dissertação de mestrado defendida no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas no ano de 2000 intitulada *Bye Bye Brasil: a trajetória de Carlos Diegues* (1960-1979). Na dissertação, procurei analisar a trajetória artística de Carlos Diegues a partir dos conceitos principais trabalhados pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, conceitos esses chamados de *habitus* e campo. Este texto não pretende discutir as conclusões apresentadas pela dissertação e sim expor a metodologia empregada naquele trabalho, a qual sugere uma possível utilização de conceitos sociológicos na compreensão da prática cinematográfica.

Os conceitos

Pierre Bourdieu (1930-2002), sociólogo francês, desenvolveu ao longo de sua carreira acadêmica os conceitos de *habitus* e *campo*, que se articulam à idéia de capital, ou seja, a uma determinada estrutura de distribuição de poder. Conforme afirma Bourdieu, as noções de *habitus*, campo e capital somente podem ser compreendidas numa relação sistemática e interdependente.¹

Campo

“Pensar em termos de campo, é pensar relacionalmente.”²

Abordar o cinema a partir da perspectiva de campo cinematográ-

fico, é destacá-lo como um relevante espaço social de produção material e simbólica que embora permaneça em constante relação com outros campos de poder, obedece a uma lógica própria de funcionamento. É justamente essa lógica específica que o estudo sociológico sobre o cinema procura compreender.

Campo, conforme define Bourdieu, é um espaço estruturado de posições que se caracteriza pelas disputas constantes de seus agentes empenhados na defesa (os assim chamados ortodoxos) ou na subversão (heterodoxos) das marcas de distinção conquistadas ao longo da história do campo. A idéia de distinção nesse contexto é fundamental. Nos campos de produção artística, mais do que em quaisquer outros, existir é diferir-se. Aqueles que se distinguem marcam época no campo e, conseqüentemente, adquirem um capital social dominante. A crença no valor das lutas entre ortodoxos e heterodoxos, crença esta que Bourdieu chama de *illusio*, garante a manutenção e a revolução permanente dos campos.

A idéia de campo é especialmente significativa na compreensão do cinema como um espaço social de constantes lutas de poder dentro do qual se insere a trajetória de diversos agentes, os quais se inventam e reinventam como intelectuais, artistas ou profissionais do cinema. A construção desta rede de relações, que é o próprio campo, permite compreender a dinâmica que os agentes estabelecem em seu contexto de atuação. No campo cinematográfico, portanto, se inserem trajetórias diferenciadas. A idéia de trajetória pode ser definida como uma “série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente num espaço também em construção e submetido a incessantes transformações”³.

No caso estudado, a trajetória escolhida para a compreensão do campo cinematográfico brasileiro foi a de Carlos Diegues. A escolha de Diegues se deu pela capacidade do cineasta em conquistar uma posição dominante nesse campo, graças a sua apurada percepção do momento presente, ou, nas palavras de Bourdieu, na sua capacidade de *marcar época*, isto é, de “fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas”⁴.

Habitus

O que se chama “criação” é o encontro entre um *habitus* socialmente constituído e uma certa posição já instituída ou possível na divisão do trabalho de produção cultural (...) ⁵

A noção de trajetória não pode ser completamente entendida sem o conceito de *habitus*. Citando Bourdieu, definimos *habitus* como o conjunto de referências, técnicas e crenças incorporadas que definem um agente portador de um determinado capital social, ou, para ser ainda mais específica, *habitus* é “um sistema de esquemas de produção de práticas e um sistema de esquemas de percepções e apreciações das práticas” ⁶ ambos relacionados com a posição do agente no campo de poder. É o estudo do *habitus* que permite analisar as rupturas e continuidades dos campos, neste caso, no cinematográfico, a partir do desenvolvimento das diversas trajetórias artísticas, ou se preferirmos, a partir das “relações de forças objetivas” em disputa.

Esses conceitos conduziram-me a pensar a carreira de Diegues sem que para isso eu necessitasse reconstruir a sua biografia. Não era a “história de vida” de Cacá Diegues o que me interessava e sim as relações objetivas que ele estabeleceu com outros agentes do campo. Enfim, meu interesse foi principalmente o “jogo” estabelecido entre Diegues e os outros agentes do campo em torno da distribuição do capital, tanto material quanto simbólico, cinematográfico. Foi, portanto, uma determinada prática social o que me preocupou nesta pesquisa. Assim, a partir da trajetória do diretor em questão, procurei reconstruir o contexto das lutas de poder do campo cinematográfico brasileiro seguindo a proposta metodológica sugerida por Bourdieu:

1) pensar a relação do campo cinematográfico em relação ao campo geral de poder;

2) reconstruir a estrutura de relações internas ao campo;

3) analisar o *habitus* de Diegues, ou seja, os diferentes sistemas de disposição conquistados pelo cineasta a partir da interiorização de um tipo determinado de condições sociais e econômicas que encontraram numa certa trajetória, definida pela prática cinematográfica, uma ocasião para se realizar.

Diegues e o cinema brasileiro no início dos anos 60

Partindo da idéia que Bourdieu trabalha em *As regras da arte* procurei perceber o cinema brasileiro como um campo de poder que conquista seu grande momento de autonomia como campo durante os anos do chamado Cinema Novo. Um campo pode ser considerado autônomo quanto mais ele for capaz de impor sua lógica específica perante os demais campos de poder. Todos os campos compartilham de características semelhantes, como a relação entre dominantes e dominados, as lutas pela reprodução e pela subversão do poder, mas em cada campo essas características assumem uma forma específica. Dessa forma, analisei o campo cinematográfico brasileiro na sua constante luta pela autonomia, mas esta passando necessariamente por uma disputa de poder político e por uma relação simultaneamente de cooperação e disputa também com outros campos culturais e artísticos. Nesse jogo de forças pude perceber as bases para o fortalecimento e a constituição nos anos 60 de um “cinema moderno”, entendido neste estudo como a constituição do próprio campo.

Esse momento coincide com a formação de um espírito cinéfilo e uma prática jornalística focada na crítica cinematográfica, ambos relacionados com o contexto cultural e político brasileiro do início dos anos 60. Tendo essa situação como horizonte, destaca-se a formação de uma juventude intelectualizada – da qual Diegues fazia parte – ingressando no campo político e cultural brasileiro e radicalizando as lutas pela posse do capital simbólico legitimador da distribuição de poder social. No cinema, essa luta por transformações começa ainda nos anos 50, com os Congressos de Cinema.

A “fundação” de um novo campo passa necessariamente pela invenção de um novo grupo social, neste caso, o dos cineastas. No contexto precário do cinema brasileiro, esses cineastas inventaram-se simultaneamente como jornalistas, escritores e agitadores culturais. Em outras palavras, foi necessária a inserção destes jovens em vários campos de poder antes deles assumirem as suas posições como cineastas. Isso é o que faz Diegues no início dos anos 60 trabalhando como crítico. Na revista *Arquitetura*, onde Diegues mantinha uma

coluna mensal de críticas, começa-se a delimitar os limites do moderno cinema brasileiro e os agentes pertencentes a esse movimento, entre os quais desponta Nelson Pereira dos Santos como o herói fundador desse campo. Juntamente com o exercício crítico, os curtametragens são também produtos que começam a surgir deste debate.

As críticas e os curtas estabelecem, assim, os mecanismos de reconhecimento e consagração das futuras obras do movimento batizado como Cinema Novo. O que Diegues escreve e o que diz sobre cinema faz parte de sua própria invenção como cineasta. Isso certamente não ocorre somente com Cacá Diegues, mas também com os outros jovens que estão formando o Cinema Novo, como Glauber Rocha, Gustavo Dahl e Leon Hirszman, entre outros.

O interessante nesse mecanismo de descoberta e reconhecimento do campo é que são principalmente os próprios cineastas que descobrem e legitimam a si mesmos. A partir do momento que iniciam suas carreiras escrevendo, formam imediatamente os mecanismos de legitimação de suas próprias obras, abrindo espaço para a autonomia do campo. Aquilo que escrevem e o que dizem sobre eles fazem parte de suas próprias existências como cineastas. A atuação nos cineclubes é outro elemento importante na formação destes jovens. Mas, à medida que essa atuação vai crescendo, o cinema começa a se separar gradualmente dos centros de cultura, dos centros acadêmicos, das direções dos jornais estudantis, concentrando-se nas primeiras produções de longas e no combate à instrumentalização da arte como arma puramente política, lançando as bases para a fundação do cinema como um campo independente no interior do complexo contexto cultural e político brasileiro do início dos anos 60.

Dessa forma, a idéia de que o Cinema Novo tenha lutado para a concretização do cinema como um campo independente procura acentuar justamente as especificidades que a produção cinematográfica assumiu no Brasil nesse momento. Esse movimento representou um momento de fundação do moderno cinema brasileiro como um campo regido por regras e valores específicos, apesar da intrínseca relação deste campo com as questões culturais e políticas da época. O cinema brasileiro procurou se libertar do seu papel de mero instrumento político e se estabeleceu no mundo cultural como um univer-

so diferenciado, regido por interesses próprios e condutor de um maneira específica de se relacionar com a política. O cinema, tal como entendia Diegues, não deveria estar submetido à militância política, mas deveria assumir a própria vanguarda das transformações sociais, tendo o cineasta como agente condutor dessa revolução.

Nesse sentido, a realização do filme *Cinco Vezes Favela* foi fundamental. Produzido pelo CPC (Centro Popular de Cultura) e dirigido por cinco jovens estreantes (Cacá, Joaquim Pedro, Leon Hirszman, Miguel Borges e Marcos Faria), o filme trouxe à tona as divergências entre os intelectuais envolvidos com o CPC e os jovens cineastas, que procuravam acentuar justamente as especificidades que a produção cinematográfica assumia no momento, diferente tanto dos ideais de arte popular revolucionária cepecista quanto das formas anteriores de se fazer cinema no Brasil. Não foi somente na luta contra a instrumentalização política da arte que o Cinema Novo se voltou mas também contra a própria estrutura de poder estabelecida no campo cinematográfico brasileiro – que estava submetido culturalmente ao domínio norte-americano.

Nos escritos de Diegues, surge com força a defesa de uma “liberdade de criação” no cinema, liberdade de invenção e criação, sem um estilo único estabelecido, sem dogmas e sem a submissão a instrumentos políticos⁷.

É interessante notar que num momento de luta pela constituição de um campo cinematográfico autônomo, capaz de experimentar os mais variados caminhos de expressão artística e política, Diegues realize um longa-metragem no qual a liberdade é o seu principal tema, caso de *Ganga Zumba*.

NOTAS

1 BOURDIEU, Pierre. *Réponses: pour une anthropologie réflexive*. Paris, Éditions du Seuil, 1992, p.71.

2 Ibidem, p.72.

3 BOURDIEU, Pierre. “L’illusion biographique”. *Actes de la Recherche em Science Sociales*, Paris, no.62-63, junho 1986, p.71.

4 BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 181.

5 BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983, p.164.

6 BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo, Brasiliense, 1990, p. 158.

7 DIEGUES, Carlos. "Existência & prática do cinema brasileiro". *Arquitetura*, Rio de Janeiro, no.12, junho de 1963, p.29; "Luta pelo cinema brasileiro". *Arquitetura*, Rio de Janeiro, no.15, setembro de 1963, p. 27.

TRAJETÓRIA CRÍTICA, DE JEAN-CLAUDE BERNARDET

AFRÂNIO MENDES CATANI – USP

Antes dos 17 anos li *Brasil em tempo de cinema – ensaios sobre o cinema brasileiro* de 1958 a 1966 (primeiro livro de Jean-Claude Bernardet, “escrito em 1965, publicado em 1967 após breve atualização” – cf. *Trajetória crítica*, p. 190), quando ainda vivia no interior e o acesso às produções do Cinema Novo era precário. Li, completamente atônito, o livro de JCB, entendendo pouco do que estava impresso, mas em êxtase. Uns três anos depois é que, de fato, fui completar minha cultura fílmica, ao menos no que se refere ao CN.

Filho de professor universitário, fui criado para fazer universidade, mais especificamente para ser um “cientista” na concepção clássica, isto é, deveria qualificar-me nas áreas das ciências naturais, físico-químicas ou biológicas. Meu pai entendia que as demais áreas do conhecimento, em especial as ditas humanidades, deveriam integrar o patrimônio intelectual do cidadão, devendo ele saber razoavelmente sobre cinema, literatura, música, artes plásticas, arquitetura e, fundamentalmente, sobre política. Assim, profissionalizar-se em um desses ramos era, para ele, meio incompreensível e não visto com bons olhos – lembro-me aqui dos conselhos do avô de Sartre (*As palavras*), no sentido de que ele, antes de ser escritor, deveria tornar-se professor, o que lhe permitiria garantir o sustento.

A primeira vez que vi a possibilidade de trabalhar em domínio do conhecimento que de fato me atraía, deu-se após a leitura, também aos 17 anos, de um pequeno livro de Luiz Costa Lima (*Por que literatura?*), em que são estudados Graciliano Ramos (“A reificação de Paulo Honório” – *São Bernardo*), Sartre (*A imaginação*), Clarice

Lispector (*A maçã no escuro*) – há ainda um outro ensaio, do qual não me consigo lembrar.

Quanto ao cinema, nem se fale: parecia-me inimaginável trabalhar em algo próximo a esse domínio, apesar de morar no interior do Estado de São Paulo e de ter um pai que se enquadrava, plenamente, na categoria de cinemaníaco, levando-me, desde criança, algumas vezes por semana ao cinema, o que me ajudou a criar uma cultura de espectador. Italo Calvino escreveu que possuía “uma erudição de espectador (...) e não de especialista. Nunca poderia competir com os eruditos profissionais da matéria (...). Essas lembranças são parte de um armazém mental e pessoal em que importam não os documentos escritos, mas somente o depósito casual das imagens ao longo dos dias e dos anos, um armazém de sensações particulares que nunca quis misturar com os armazéns da memória coletiva”(CALVINO, I. Autobiografia de um espectador. In: *O caminho de San Giovanni*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p. 53). A leitura de *Brasil em tempo de cinema* alterou o curso de minha vida, fazendo com que eu passasse, em pouco tempo, de espectador dotado com uma dose razoável de informação a um quase “erudito profissional da matéria”, lembrando a expressão de Calvino. Para José Mário O. Ramos, na “Nota preliminar” a *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983), “este trabalho não existiria caso não me tivesse caído nas mãos, em 1969, quando, então, eu ingressara numa escola de engenharia, um exemplar de *Brasil em tempo de cinema...*”(p. 8).

Assim, decidi escrever sobre *Trajatória crítica*. É claro que outros de seus livros são extremamente significativos – penso em pelo menos três: *Cinema Brasileiro: propostas para uma história* (1979), *O autor no cinema – a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60* (1994) e *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia* (1995).

Trajatória crítica (São Paulo: Polis, 1978, 264 p.) é o segundo livro do crítico, professor, ensaísta e roteirista JCB, sendo “(...) uma antologia de textos selecionados por mim mesmo. Além de entregar esses textos como documentos, tentei criar articulações entre eles, de forma a sugerir o desenvolver de um trabalho de crítica cinematográfica”.

Esse livro inaugurava a coleção “Estética” da Polis, com expressiva capa de Léo Togashi, em fundo de cor entre bege e marrom, apresentando em primeiro plano a clássica cena de Paulo Cesar Pereio com a arma apontada para a boca em *O bravo guerreiro* (1968, Gustavo Dahl). Há também, ao fundo, fotografias de Flávio Migliaccio em *Terra em transe* (1967, Glauber Rocha).

Trajetória crítica organiza-se em 6 partes (I – Na época do “Suplemento Literário”; II – Última Hora; III – A Gazeta; IV – Novas indagações sobre o Cinema Novo; V – Área ocupada; VI – Apostas críticas), reunindo 69 artigos e 25 notas e observações. Os artigos foram originalmente publicados em revistas (*Delírio*, *Visão*, *Argumento*, *Teoria e Prática*, *Aparte*, *Acrópole*, *Estudos Cebrap*), jornais (*Última Hora* e *A Gazeta*), no semanário *Opinião* e no “Suplemento Literário” de *O Estado de S. Paulo*, além de 2 capítulos editados no exterior. A obra contém, ainda, cerca de 50 páginas (as “Apostas críticas”) sob a forma de notas e rascunhos unindo os textos, que se constituem em férteis caminhos – historiográficos e metodológicos – para o estudo de várias dimensões relacionadas à produção fílmica. Quase todos os textos abarcam os anos 60 e 70, sendo as “Apostas críticas” a parte que mais o interessa: “são notas, sugestões de trabalho. Não tentei mascarar seu caráter de notas, de rascunho mesmo, escritas antes para mim que para o público. Mas a falta de recursos me coloca na quase impossibilidade de desenvolver as linhas de pesquisa apontadas. Por isso acho válido publicar estes apontamentos” (p. 7).

“Época do ‘Suplemento Literário’” (p. 9-68) inicia-se com uma declaração de amor ao cinema (*Delírio*, 1960) e prossegue com “O espírito de Prévert” (*História do cinema francês*, Cinemateca Brasileira, 1959). Ao final desses textos, JCB revela que ambos foram escritos em francês e que a tradução deles, feita com um amigo, “me obrigava não propriamente a traduzir, mas a reelaborar o texto com ele. Foi escrevendo sobre cinema que aprendi a escrever em português” (p. 14). Até os 12 anos, assimilou a cultura francesa, apreendida na escola e na vida cotidiana, tentando desconstruí-la no Brasil – “o que consegui parcialmente” (p. 14). Desvincula-se de sua família e da classe social a que pertencia. Isso implicava, em São Paulo, “em vincular-se a um meio operário. O encontro com o Brasil deu-se no

Senai, única escola brasileira da qual tenho diploma”(p. 15). No seu caso, “a rachadura francês/brasileiro enriqueceu-se de outra rachadura, classe média/proletariado. Este processo de desconstrução e construção levou a um resultado sócio-cultural híbrido, a uma forma de bastardia. Hibridismo e bastardia que assumem para mim um caráter extremamente positivo”(p. 15). Acredita que a bastardia elaborada e vivida em aspecto pessoal ajudou-o na ação cultural que desenvolve, pois longe de afastá-lo do Brasil, aproximou-o de um processo de produção cultural de um país subdesenvolvido: “a massacrante importação de modelos culturais promovida pelas elites e a procura de um processo autêntico de produção cultural (com tudo o que esse ‘autêntico’ tem de falho, de politicamente indefinido, de inautêntico). A bastardia que era minha, também era do Brasil” – ver Paulo Emílio Salles Gomes: Cinema, trajetória no subdesenvolvimento. *Argumento*, nº 1, 1973) (p. 15).

A partir de *Amantes*: volta ao mito (*Les amants*, 1958, Louis Malle), *Viaggio in Italia* (1954, Roberto Rossellini) e “Circunvoluções”, JCB questiona-se *o que é ser um bom crítico de cinema*: “a repercussão obtida por artigos como [os três], hoje de leitura penosa, parece indicar que é este o mecanismo da crítica eufemisticamente chamada de impressionista. Foi na época da publicação desses textos que começaram a me convidar para conferências sobre crítica e método de análise de filmes”(p. 33). E elabora, de forma contundente, as cinco “condições” para que se tenha um CCC: “crítico cinematográfico colonizado”(p. 34). Os questionamentos prosseguem em “Carta à imprecação”(maio/1973): “Para fazer a crítica dos críticos é necessário não só confrontar o crítico com o seu objeto (a produção cultural) como com o sistema no qual ele se encontra imediatamente inserido: a empresa jornalística, que é a primeira instância diante da qual ele é responsável e a instância que assegura sua sobrevivência (pelo menos parcial) e continuidade de seu trabalho. Eliminar a empresa na análise dos críticos é tratar os críticos como estes tratam as obras: em ambos os casos se elimina a análise da produção”(p. 37). No seu entender, Walter H. Khouri foi o cineasta que mais facilitou o esquema segundo o qual os filmes “pretendiam se integrar numa temática universal, numa inspiração sem tempo nem espaço. Não

querer ser marcado pelo nosso tempo é condição para tentar se equiparar à arte metropolitana, a qual é marcada pelo tempo e pelo espaço”(p. 37). Na seqüência, cita sua crítica de *Na garganta do diabo* (1959), de 18/06/1960.

Com o Cinema Novo, observa-se situação diferenciada com relação à crítica: o filme preocupa-se com a sociedade, tentando interpretá-la e agir sobre ela. A película “não pode mais ser reduzida a um divertimento popularesco (chanchada), nem a uma obra de arte desvinculada do tempo e do espaço. O crítico passa então a tentar estabelecer as relações existentes entre o filme e a sociedade da qual ele surge e à qual ele se dirige. Fica aí claro para o crítico que ele deixou de ser um demiurgo para se tornar uma peça envolvida no mesmo processo cultural, social, político que o cineasta – e a sua responsabilidade é a mesma diante do processo sócio-político dos filmes, da afirmação do cinema brasileiro enquanto produção cinematográfica e enquanto fator de transformação social”(p. 43). “Modificação na crítica”(janeiro/1963) caminha no mesmo sentido.

“Dois documentários”(agosto/1963) dedica-se a *Aruanda* (1960, Linduarte Noronha) e *Arraial do cabo* (1959, P. C. Saraceni); *Apelo, um documentário* (setembro/1961, Trigueirinho Neto), bem como a análise de *O pagador de promessas* (1962, Anselmo Duarte) e *Três filmes* (maio/1961) completam esta primeira parte. Nas páginas finais (p. 67-68), encontram-se reflexões originais sobre o seu próprio trabalho:

“a principal diferença – e ela é essencial e positiva – entre a preocupação ‘artística’ e a preocupação sociopolítica, foi o abandono de um universo estético intemporal e a-histórico – portanto afirmação de uma mente colonizada –, para uma tentativa de transferir para a nossa realidade sociocultural os critérios de compreensão e análise dos filmes (...). [O] enriquecimento da significação da produção cinematográfica brasileira foi logo estancado. No início dos anos 70, a crítica está muda como a produção está muda, ou quase. A crítica impressionista retomou os seus direitos, medíocre e guardião de determinados valores. Paralelamente se desenvolve uma crítica universitária via estruturalismo e

semiologia, válida no esforço de dar um suporte mais científico na análise dos filmes, mas que se resolve mais numa atitude de consumo de elaborações estrangeiras que de criação e que representa uma hipertrofia teórica que mascara a necessidade de elaborar as relações entre a produção cinematográfica brasileira e a sociedade atual”.

A segunda parte contém o trabalho desenvolvido na coluna diária de crítica cinematográfica no jornal *Última Hora*, de São Paulo. Essa atividade “dá prosseguimento à evolução iniciada no ‘Suplemento Literário’ de *O Estado de S. Paulo*. Só que o texto curto, diário, de fácil acesso, no fundo militante, torna mais agudos alguns dos problemas referentes ao cinema brasileiro”. Sua primeira crítica foi de *O cabeloira* (1963, Milton Amaral), em 11/07/1963, tendo provocado grande rebuliço, pois

“o produtor se queixou à redação do prejuízo que um comentário tão desfavorável podia trazer ao filme e mostrou a necessidade do jornal apoiar o cinema brasileiro, posição que foi aceita plenamente pela redação. A partir daí, passamos a ter em relação ao filme brasileiro uma posição ambígua. Por um lado, reconhecia-se a necessidade da produção cinematográfica afirmar-se industrialmente, portanto um comentário desfavorável feito a qualquer filme brasileiro seria atacar os esforços empresariais feitos pelos produtores; donde: filme brasileiro, não se fala mal” (p. 73).

JCB entendia que a crítica não poderia defender filmes e comédias ligeiras (“chanchadas”) que julgasse de péssima qualidade: “donde, destes filmes não se podia falar bem”. Ou seja, a coluna em *Última Hora* ficava em silêncio a maior parte do tempo: “aproximadamente a metade dos filmes brasileiros lançados durante a minha permanência no jornal não foram comentados, enquanto que a coluna de noticiário procurava dar o máximo de informações sobre a produção”.

As exceções abertas aparecem nas críticas de *Lampião, rei do cangaço* (1963, C. Coimbra), *Nordeste sangrento* (1963, Wilson Silva), *O rei Pelé* (1964, C. H. Christensen), *Chico fumaça* (1963, Vitor Lima), *O lamparina* (1964, Glauco M. Laurelli), *Bonitinha, mas or-*

dindria (1963, J. P. de Carvalho), *Porto das caixas* (1963, Paulo C. Saraceni) – filmes nacionais; *Luzes da ribalta* (1952, C. Chaplin), *Mercado de corações* (1963, David Swift), *Sempre aos domingos* (1962, Serge Bourguignon – *Dimanches de Ville D'Avray*): estes textos referem-se a filmes estrangeiros a que a coluna fazia oposição. Os demais, valorizados, “foram propostas de cinema popular e, sobretudo, tinham uma estrutura dramática capaz de fazer surgir uma compreensão dialética da história”(p. 90). Eram eles: *Harakiri* (1963, Kobayashi Massaki), *O bandido Giuliano* (1961, Francesco Rosi), *Juramento de obediência* (1964, Imai Tadashi) e *Stella, a mulher de todos* (1955, Michael Cacoyannis).

“A Gazeta”(p. 103-115), terceira parte, refere-se às críticas escritas em alguns meses de 1968. *Fome de amor* (1968, Nelson Pereira dos Santos) é objeto de quatro artigos; a Júlio Bressane e *Cara a cara* (1968) dedica outros três, enquanto a morte de Che Guevara é trabalhada em 12/10/1968 e, em *O intelectual na tela* (18/09/1968) examina essa categoria social (o intelectual de esquerda) em três filmes: *O desafio* (1965), *Terra em transe* (1967) e *Fome de amor* (1968).

A quarta parte, “Novas indagações sobre o Cinema Novo”, reúne dois ensaios, “Política, ouro, jacarandá, guerrilha, palavras, suicídio”(p. 119-125), escrito em 1968 e publicado em *Cinema 70* (novembro/1970) e “Indagações sobre as significações políticas do Cinema Novo”(p. 125-139), publicado em 1975 em Munique no livro coordenado por Peter Shuman, *Kino und Kampf in Latinamerica*.

“Área ocupada”(p. 141-184) consta de quinze artigos, em que “uma insuficiente reflexão teórica sobre a significação e as possibilidades de uma atuação política do cinema brasileiro, em vários níveis (desde o filme de espetáculo dirigido comercialmente ao público em geral, até o filme militante), levou a produzir predominantemente textos referentes à situação do cinema brasileiro no mercado e aos órgãos que regem a política cinematográfica. Tendência esta reforçada pelo fato de que a imprensa não tinha condição de acolher análises políticas, enquanto que eram viáveis análises sobre a situação comercial e industrial, desde que enquadradas no que se entende por ideologia do desenvolvimento”(p. 144).

“A consolidação possível” (p. 149-155), escrita em *Visão* (11/09/1972), discute uma série de idéias que serão retomadas em *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (1979). Chanchada / pornochanchada, cinema empresa, qualidade lucratividade: acerca desses temas, JCB escreve que eles

“ilustram como a luta pela afirmação do filme brasileiro no mercado interno está desvinculada de qualquer outro tipo de análise (...). Manter-se próximo à produção é um instrumento de trabalho indispensável, embora crie problemas quando se trata de entrar em polêmica com amigos. Mas uma atitude simultaneamente de identificação e distanciamento deve ser mantida”(p. 167-168).

Há, ainda, as análises publicadas na extinta revista *Argumento* (“Choveu na caatinga?” e “Uma crise de importância?”), além de polêmica discussão envolvendo a temática “pornochanchada X cultura ‘cult’”.

A última parte, creio que a mais instigante do livro, são as “Apostas críticas”(p. 185-252), reunindo uma dezena de artigos e mais de trinta páginas de comentários e observações que apontam caminhos historiográficos e metodológicos para o estudo do cinema em suas múltiplas dimensões. O artigo inicial, “*Barravento*, filme realista”(1963), precursor de *Brasil em tempo de cinema*, seguido de “Trajetória de uma oscilação”(1968), resume as idéias centrais do livro. Cáustico consigo mesmo, JCB escreve que “este trabalho foi limitado por uma perspectiva sociologizante bastante superficial. A insuficiência da literatura sociológica brasileira sobre a classe média, a quase inexistência de estudos sobre a intelectualidade brasileira e sobre a produção cultural no Brasil, me levaram a estabelecer relações freqüentemente mecânicas, que um aprofundamento da análise dramática dos filmes poderia ter corrigido”(p. 196). Seguem-se uma arguta análise de *Todas as mulheres do mundo* (1967, Domingos de Oliveira), outra de *Garota de Ipanema* (1967, Leon Hirszman) e um artigo analisando *Independência ou morte* (1972, Oswaldo Massaini). Os comentários após este artigo (p. 209-211) constituem-se nas melhores idéias e sugestões críticas acerca das chanchadas, detalhando *Carnaval no fogo* (1949, Watson Macedo) e *Nem Sansão nem Dalila* (1954,

Carlos Manga), atribuindo-lhes importância fundamental na filmografia brasileira, embaralhando a barreira filme culto/filme popular: a fita de Manga torna-se “um dos filmes mais lúcidos e didáticos sobre política brasileira. Agüenta o paralelo com filmes de intenções políticas declaradas e mais sofisticadas”(p. 211). *Aves sem ninho* (1939, Raul Roulien), por sua vez, é considerado um dos capítulos mais interessantes “da vida tortuosa do ‘cinema político’ no Brasil”(p. 213). Notas metodológicas (e reavaliações de sua carreira de crítico) aparecem entre as páginas 214 e 225, abordando Mazzaropi (*Uma pistola para Djeca*, 1970, Ary Fernandes), *O caçador de diamantes* (1932, Vittorio Capellaro), a pornochanchada, *Rio 40 graus* (1955, N. P. dos Santos), estabelece várias relações com a filmografia de Glauber... Escreve que durante o governo Médici o clima político vigente levou “a trabalhos de levantamento de dados, pesquisas supostamente neutras do ponto de vista ideológico. Enquanto não aprofundava o trabalho de crítica iniciado nos anos 60, fichava algo como 1.980 filmes brasileiros compilando mais de 11.000 edições do jornal *O Estado de S. Paulo*. Trabalhos desta ordem são úteis, fazem falta na bibliografia sobre o cinema brasileiro, mas não fazem evoluir em nada os métodos de trabalho, nem a compreensão de nosso processo de produção cultural”(p. 220). Traduziu, igualmente, o livro *A significação no cinema* (Christian Metz). Bressane, Dahl, Lima Junior, Gil Soares, além de *Joana francesa* (1973, Carlos Diegues), também são discutidos. Muito do que escreverá posteriormente acerca do cinema marginal já aparece aí (p. 237-245), bem como a crítica de *Vozes do medo* (1972), de junho de 1974, em que se assina como Carlos Múrao.

Coletânea de balanço e de procura, em *Trajetória crítica* Bernardet corta a própria carne procurando, com suas *anotações*, (re)fazer a sua história como crítico cinematográfico e a do cinema brasileiro – ambas indissoluvelmente ligadas.

VENDO E REVENDO O NEO-REALISMO: UMA REFLEXÃO SOBRE AS IDÉIAS DE JEAN-CLAUDE BERNARDET

MARIAROSARIA FABRIS – USP

Em julho de 1975, depois de uma longa ausência de nossas telas, *Roma, cidade aberta*, de Roberto Rossellini, voltava a ser exibido. Embora esse pudesse parecer um fato isolado, entre dezembro daquele mesmo ano e março de 1977, outras obras de alguma forma ligadas ao neo-realismo puderam ser vistas ou revistas em ciclos de filmes, no circuito comercial ou na tevê. O interesse por esse movimento cinematográfico do período pós-bélico manifestou-se mais abertamente em abril de 1977, quando o Museu da Imagem e do Som de São Paulo apresentou dois programas: “Um filme inédito de Roberto Rossellini – *Angústia* (*Die Angst/La paura*)” e “Revisão do neo-realismo”, um ciclo de onze filmes¹, que abrangia dez anos da produção italiana antes e depois da guerra. No folheto da programação era destacada a importância do neo-realismo para a afirmação do cinema independente e o surgimento de outros movimentos renovadores em vários países, inclusive no Brasil.

Se o ciclo propunha antes uma nova exibição dos filmes selecionados do que uma nova reflexão sobre o neo-realismo, o mesmo não tinha acontecido com um artigo publicado por *Movimento* pouco depois do relançamento comercial de *Roma, cidade aberta*, “Reverendo o cinema da guerra” (18/8/1975). Nele, Jean-Claude Bernardet, ao confrontar uma nova visão do filme com a lembrança que guardamos por meio de compêndios de História do Cinema, quase sempre elaborados na Europa, punha em dúvida o olhar lançado por nós sobre aquela e outras cinematografias, imbuídos como estávamos de leituras vindas de fora, e convidava a uma “re-visão” do neo-realismo:

Vendo *Roma città aperta*, hoje, no Brasil, é possível confrontá-lo com o que os livros dizem dele. Têm razão as histórias do cinema? Ou é o caso de reconsiderar a posição que lhe deram os historiadores europeus? (...)

Não estaremos em condição, no Brasil, de trabalhar sobre a história do cinema, enquanto não praticarmos uma leitura dos filmes e dos documentos numa perspectiva cultural, estética, política, que seja do nosso interesse².

O convite era feito provavelmente porque o crítico havia colaborado na edição do “Quaderno Informativo nº 57”, intitulado *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, lançado por ocasião da X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, realizada em Pésaro de 12 a 19 de setembro de 1974, quando esse movimento cinematográfico foi reavaliado. No texto “Vicissitudini ideologiche del neorealismo in Brasile”, Bernardet colocava sua reflexão acerca da “assimilação cultural” do movimento italiano entre nós sob o signo de Paulo Emilio Salles Gomes e sua amarga constatação sobre a questão cultural nos países colonizados e, ao discutir a respeito das “inevitáveis” influências estrangeiras que esses países recebem, fazia da antropofagia o momento de resgate de uma certa originalidade para suas culturas.

Era a partir dessas premissas que Jean-Claude Bernardet esboçava um quadro geral da aculturação do neo-realismo no Brasil, muito mais preocupado em pontuar sua importância para o nosso cinema, do que em definir ou redefinir o movimento italiano, uma vez que seu texto estava inserido dentro de uma revisão maior, em que essa questão havia sido amplamente debatida, aprofundada, mas não esgotada.

Nesse mapeamento, o crítico destacava, em primeiro lugar, a recepção do neo-realismo por parte de intelectuais ligados à revista *Anhembi* (portanto, à burguesia progressista de São Paulo), que, em termos gerais, admiravam nesses filmes italianos seu humanismo – um humanismo do qual brotava uma estética da simplicidade –, salientando ainda que se tratava de obras que se inspiravam na vida real, interpretadas por atores não profissionais.

Segundo Bernardet, esses intelectuais tinham frente ao neo-realismo uma atitude de admiração, contemplação e passividade,

uma vez que nunca, ou quase nunca, o relacionavam com o cinema brasileiro. Quando essa relação começou efetivamente a ser estabelecida, o ideário neo-realista estava sendo assimilado por um outro grupo de intelectuais, entre os quais Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Roberto Santos e Walter George Durst, que via no movimento italiano um exemplo de cinema factível, pois demonstrava que era possível realizar um filme sem grandes recursos técnicos. Antes de ser um modelo, era uma fonte, uma fonte da qual tirar só o que interessava. Por isso, mais do que seduzi-los pelo humanismo e pelo conteúdo social de seus filmes, o neo-realismo representou para esses jovens intelectuais “o estopim apropriado para fazer explodir novas idéias e comportamentos que levariam à renovação da produção cinematográfica brasileira”.

Voltando à questão antropofágica, Jean-Claude Bernardet afirmava que “para nós, é incrivelmente difícil saber o que foi assimilado, o que foi criado e o que foi transformado. Nada é nosso, tudo é nosso: [são] propostas complementares. O neo-realismo foi deglutido, mas ainda não temos os instrumentos para analisar o que aconteceu no estômago e alhures”. Como decorrência disso, o crítico lembrava que “é óbvio que compreender o cinema realista brasileiro dos anos 50 como uma simples assimilação do neo-realismo, ou um prolongamento do movimento italiano não satisfaz a ninguém” e que a multiplicação das fontes de influência terminava por afirmar a originalidade de uma obra; isso porque, ao lado das idéias e das realizações neo-realistas, outras fontes se faziam presentes.

Nesse sentido, é muito interessante a análise que Jean-Claude Bernardet faz das dificuldades que Alex Viany ainda enfrentava ao tentar refletir sobre a apropriação cultural do neo-realismo por parte de nosso cinema naquele momento. Ao resenhar *Rio, quarenta graus*, Alex Viany apontava quais eram as limitações no filme de Nelson Pereira dos Santos, “por estar ele vinculado a um movimento estrangeiro e conseqüentemente insuficientemente vinculado a uma tradição local, mas também por estar mal vinculado ao movimento estrangeiro”, quando, na verdade, “a boa assimilação do neo-realismo seria ser influenciado pelo filme carioca e não pelo neo-realismo”. Essa oscilação, segundo Bernardet, se demonstrava, de um lado, que o

crítico carioca ainda não havia aprofundado sua reflexão sobre a questão, representava, de outro, “uma forma de pensamento antropofágico, dinâmico e fecundo numa sociedade subdesenvolvida”³.

Na verdade, tanto Alex Viany quanto Jean-Claude Bernardet estavam no caminho certo: o primeiro, por entender o caráter nacional e popular subjacente ao próprio neo-realismo italiano (que deitava suas raízes numa série de comédias populares); o segundo, por apontar não mais para influências, mas para um diálogo entre as duas cinematografias, pensamento que desenvolverá mais num texto de 1992 – que integra o catálogo da mostra *Rimini e o cinema*, realizada no Centro Cultural São Paulo –, quando, ao retomar essa questão, ela será apresentada de forma mais matizada, mais dialética, também porque Jean-Claude Bernardet incorporou outras leituras que haviam começado a surgir sobre o assunto, feitas por outros autores, na esteira de seu trabalho pioneiro⁴.

Se, em “Vicissitudini ideologiche del neorealismo in Brasile”, o crítico ainda estava preocupado em discutir se *O grande momento*, de Roberto Santos, podia ou não ser considerado neo-realista por ter sido rodado em estúdios, enquanto na Itália havia se apregoado seu abandono, e se em “Os cinemas novos”, capítulo de seu livro *O que é cinema* (1980), oferecia uma visão mais convencional dos postulados do neo-realismo, por apresentá-lo apenas em seus aspectos exteriores⁵, em “Brasil-Itália: um diálogo cinematográfico”, Jean-Claude Bernardet corrigia seu foco e começava a falar de “fetichização e generalização de alguns traços estilísticos” do movimento italiano: filmagens na rua; uso de atores não profissionais etc.⁶.

Falar de correção de foco talvez não seja o termo mais apropriado, pois, em textos bem anteriores aos até agora citados, o crítico, ao se debruçar sobre o cinema de Roberto Rossellini, em geral, e sobre *Viagem à Itália*, em particular, ou seja, ao lidar diretamente com o objeto e não com a história dentro da qual se insere o objeto, havia tecido considerações bem mais interessantes do que quando foi “obrigado” a generalizar sobre o neo-realismo (por motivo didáticos, às vezes, como aconteceu no texto de 1980, que faz parte da coleção “Primeiros passos” da editora Brasiliense de São Paulo). De fato, ao apresentar Roberto Rossellini no catálogo da mostra

dedicada ao *Cinema italiano*, realizada em São Paulo entre agosto e novembro de 1960, Bernardet colocava para si mesmo algumas questões cruciais, às quais respondeu com acuidade, antes numa pequena nota de rodapé e, em seguida, ao longo do texto:

“Por que filmar na rua? Por que empregar atores não profissionais ou desconhecidos? Por que não elaborar um roteiro preciso? Para obter em toda a sua veracidade, nitidez e realismo a realidade 1945, 46 ou 47? (...) O motivo não é suficiente. É procura de uma determinada aproximação do homem. Como todo artista, Rossellini não é realista: a realidade que apresenta é uma infra-realidade. (...)

Razões técnicas, econômicas poderiam ser alegadas, mas não bastariam porque a solução prática escolhida por um artista está sempre justificada por um complexo ético-estético. (...) O homem, inclusive se é procurado na sua maior extensão, como é o caso aqui, não pode ser encontrado em cogitações abstratas, mas sim, através do quotidiano, da experiência vivida. Por isso Rossellini desceu à rua, mas para subir mais alto. Por isso sua filmografia segue sua biografia. Suicídio de crianças aparece após a morte do seu filho. Seus estudos da mulher, do par, são iniciados após seu encontro com Ingrid Bergman. E Itália, Alemanha, Sicília, de novo Itália, de novo Alemanha, Índia; o 51, 57. Nada menos anedótico. Rossellini viaja: quer aproximar-se cada vez mais do homem; cada filme é mais uma etapa.

Esta busca humana, esta contemplação de facetas tem seu correspondente estético: tarde árida dos vertentes do Strómboli e doce anoitecer da favorável Úmbria, céu cinzento de Berlim e acolhedora atmosfera de Nápoles. *Francesco, giullare di Dio*, o quotidiano do século XII no milagre repetido cada dia; *Europa 51*, mistério medieval no quotidiano dos nossos dias; *Viaggio in Italia*, o misticismo no quotidiano. Várias aproximações do quotidiano e do mistério”.

A frase final dessa citação remete tanto ao início quanto ao fecho do “verbete” de Jean-Claude Bernardet sobre Rossellini, quando ele afirmava:

“Roberto Rossellini, dito pai do neo-realismo, não apresenta a realidade: transfigura-a. (...)”

O Rossellini que proponho é um místico”⁷.

Aparentemente, nada mais contrário às definições corriqueiras de neo-realismo e, ao mesmo tempo, uma visão muito aguda de um de seus máximos expoentes, o que vem reforçar a idéia de que realmente o neo-realismo foi vário e múltiplo e que, sob sua etiqueta, foram agrupados muitos cineastas, sem que isso nos autorize a falar de uma escola, pois, se há características externas comuns, os motivos internos de cada autor, ou antes, a maneira de debruçar-se sobre a realidade italiana e europeia daquele momento é muito diferente.

Nos últimos tempos, venho interrogando-me sobre uma possível aproximação entre Rossellini e o Existencialismo (em sua vertente cristã), uma vez que para o diretor italiano a humanidade é o centro de sua atenção. E mais: também para ele, a existência do Homem se valoriza quando este comunga com Deus, o criador do mundo e da ordem sobrenatural, o que redime e eleva o ser humano à sua máxima realização. Isso, no texto de Jean-Claude Bernardet, está explícito, a meu ver, na seguinte afirmação:

“O fenômeno humano não está no poder de Rossellini captá-lo. Por isto trabalha por aproximações sucessivas. Rossellini não cria teoria, não soluciona problemas: olha. Olha uma faceta, depois outra. Da justaposição destas facetas deve surgir a tomada de consciência de algo mais”.

E está bem explicitado, ainda, quando, ao analisar *Viagem à Itália* (artigo de 1961, que passou a integrar o volume *Trajetória crítica*), ele dizia que o filme é “efetivamente um trajeto, mas cada etapa contém em si mesma todos os elementos: há assim uma série de ciclos, cada vez mais profundos. (...)”

A descida é acompanhada de um movimento complementar: a subida, ou melhor, a ascensão. Mrs Joyce vai até a cratera do Vesúvio. Seria preciso aqui lembrar o simbolismo do cimo, lugar de encontro da vida e da morte, ponto onde o humano pode entrar em contato com o divino (símbolo caro a Rossellini): *Germania anno zero, Il miracolo, Stromboli, terra di Dio, Europa 51, Il generale della Rovere*”⁸.

Portanto, nesta reflexão circular que tentei fazer sobre os escritos que Jean-Claude Bernardet dedicou ao neo-realismo, na verdade não estive tão interessada só em mostrar como ele viu e reviu o neo-realismo, mas estive muito mais preocupada em, a partir de suas idéias, tentar encontrar para mim uma nova possibilidade de abordagem para esse fenômeno ao qual venho me dedicando há algum tempo.

NOTAS

1. Os filmes exibidos foram: *O coração manda* (1942) e *Altri tempi* (1952), de Alessandro Blasetti, *Cada qual com seu destino* (1943), de Mario Bonnard, *Roma, cidade aberta* (1944-45) e *Alemanha, ano zero* (1948), de Roberto Rossellini, *Vítimas da tormenta* (1946) e *Umberto D* (1951), de Vittorio De Sica, *A terra treme* (1948) de Luchino Visconti, *Arroz amargo* (1948), de Giuseppe De Santis, *O moinho do Pó* (1948) e *O capote* (1952), de Alberto Lattuada. Cf. FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1996, p.23-24.
2. BERNARDET, Jean-Claude. Revendo o cinema da guerra. *Movimento*, São Paulo, (7): 22, 18 ago. 1975.
3. _____. Vicissitudini ideologiche del neorealismo in Brasile. In: *Il neorealismo e la critica: materiali per una bibliografia*, Quaderno Informativo nº 57. Pesaro: X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 12-19 set. 1974, p. 197-201. As citações foram extraídas das páginas 199, 200, 200-201 e 201, respectivamente.
4. Entre os quais, FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1994.
5. BERNARDET, Jean-Claude. Os cinemas novos. In: *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 93-117. O neo-realismo é abordado de p. 93 a p. 95.
6. _____. Brasil-Itália: um diálogo cinematográfico. In: GORI, Gianfranco Miro & Giuseppe RICCI (org.). *Rimini e o cinema*. São Paulo: Instituto Italiano di Cultura/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro/Prefeitura do Município de São Paulo, 1992, p. 29-36. A relação entre o cinema brasileiro e o neo-realismo italiano é analisada de p. 31 a p. 35.
7. _____. Roberto Rossellini. In: *Cinema italiano*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, ago.-nov. 1960, p. 51-52 (catálogo com textos de vários autores).
8. _____. Viaggio in Itália. In: *Trajetória crítica*. São Paulo: Polis, 1978, p. 23-27. As citações foram extraídas das páginas 25 e 26, respectivamente. O artigo foi escrito originalmente para o Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* (7 jan. 1961).

CINEMA E HISTÓRIA

ASPECTOS DA VIDA MODERNA NO PRIMEIRO CINEMA

FLÁVIA CESARINO COSTA (PESQUISADORA)

A reflexão que trago aqui é parte da pesquisa que fiz para a minha tese de doutorado com filmes da primeira época do cinema¹, isto é, o cinema do período 1895-1907. Este cinema, que alguns chamam de pré-clássico ou pré-hollywoodiano e que eu chamo de *primeiro cinema* é, como se sabe, diferente do cinema que se cristalizou depois de 1915.

Até 1907, este primeiro cinema é dominado pela chamada “estética das atrações”, em que a surpresa e o choque eram tão ou mais importantes que o desenvolvimento de narrativas. Essa noção de *cinema de atrações* foi formulada em 1985 pelos historiadores Tom Gunning e André Gaudreault como uma maneira de isolar, de diferenciar este primeiro cinema do cinema que veio depois. Mas o que estes filmes têm de diferente, que nos permite defini-los como cinema de atrações? Há neles algumas características bem evidentes.

Em primeiro lugar, em vez de se preocupar com a narração, este primeiro cinema privilegia o ato de exhibir – exhibir coisas em movimento e transformações de coisas, de números teatrais a paisagens urbanas ou naturais, ou até mesmo exhibir a si mesmo como técnica. E esta exibição se dirige diretamente aos espectadores, ela convoca uma reação do espectador, seja promovendo uma série de surpresas, seja pelas olhadas que os atores dão na direção da câmera.

Em segundo lugar, são filmes em sua maioria muito curtos, de apenas um ou alguns planos. Há neles esta idéia do plano cinematográfico como um quadro autônomo, e auto-suficiente, que mostra uma ação completa. Esta ação é muitas vezes bem movimentada, mas não conduz a uma narrativa complexa.

Em terceiro lugar, como se privilegia um ponto de vista único dentro do qual as coisas se desenrolam, há uma confusão de pessoas e ações que acontecem ao mesmo tempo e são filmadas de longe. No caso das ficções, não se pode identificar bem cada personagem, nem se pode inferir de suas feições as motivações psicológicas. São personagens cuja performance é feita basicamente de ações físicas e de gestos estilizados.

Também é importante dizer que estes filmes eram vendidos como produtos inacabados, “obras abertas” que eram finalizadas em cada apresentação. Sabemos que os exibidores adicionavam efeitos sonoros e música, faziam comentários ao vivo, reeditavam e coloriam as cópias dos filmes que compravam.

Dentro desse imenso universo dos primeiros filmes, cujos exemplares sobreviveram de forma muito irregular, alguns trazem à tona características temporais que vale a pena comentar.

Podemos constatar, na estrutura de alguns filmes, elementos de uma temporalidade que não é progressiva. Segundo aponta Gunning, em vez de haver um desenvolvimento linear, que vai de um *agora* para um *depois*, o que existe muitas vezes é uma reiteração do presente, uma espécie de sucessão de um *agora* para outro *agora* e outro *agora*...² Isto cria uma sensação de repetição e ao mesmo tempo de imprevisibilidade e de surpresa, que é típica do cinema de atrações.

Sabemos que estes primeiros filmes eram exibidos em situações nas quais o cinema era uma atração entre outras, tais como espetáculos de variedades, feiras, circos e até encontros científicos e pregações religiosas. Na virada do século XIX para o XX, os primeiros filmes eram exibidos num contexto no qual o que importava era a variedade e a brevidade dos assuntos a serem mostrados e consumidos, fossem eles espetáculos projetados (tais como filmes, espetáculos de lanterna mágica, *shows* de magia) ou imagens impressas (tais como revistas ilustradas, cartões postais, fotografias).

Essas imagens compunham uma série de diversões tipicamente modernas, já que funcionavam como distrações fugazes, em vez de exigirem a contemplação e a concentração típicas das artes tradicionais. O formato das variedades no qual se inseriam indistintamente filmes e performances ao vivo fornecia um tipo de recepção diferen-

te daquela que era valorizada pela cultura clássica (e que o cinema recuperou depois de 1915), porque mobilizava a atenção do espectador através de uma série descontínua de atrações, choques e surpresas similares ao que acontecia no ambiente urbano.

Trabalhando com estas características dos filmes – os choques, as acelerações, as transformações –, encontramos elementos que se relacionam com a vida moderna e as transformações que esta vida que se modernizava estava trazendo para o cotidiano e para a sensibilidade das pessoas naquela época.

Há o problema da reiteração: muitas ações que se repetem, e a ação recomeça ao invés de se desenvolver para a frente. Uma surpresa leva a outra e a mais outra, sem haver, no entanto, progresso na história que se conta. Multiplicam-se os choques, as surpresas, e as interrupções que se repetem infinitamente. Há também a ocorrência de uma espécie de diegese concentrada, quando toda a ação é dramatizada de forma acelerada, para poder mostrar toda uma ação dentro da curta duração do filme. Há ainda, muitas vezes, um turbilhão de transformações mágicas, desaparecimentos, aparições, objetos que se substituem uns aos outros.

Como se sabe, o cinema surgiu junto com um grupo de grandes inovações tecnológicas que corporificam a modernidade: o raio-x, o telégrafo, o telefone, a eletricidade, a estrada de ferro, o automóvel, o avião, a fotografia – todas elas funcionando como bases materiais para transformar radicalmente as anteriores maneiras de pensar e viver o espaço e o tempo. Elas encurtavam distâncias, aumentavam a percepção. Na virada do século, a aceleração intensa da produção industrial convivía, principalmente nas cidades, com um aumento crescente da circulação de pessoas, de coisas e de signos.

Muitos dos primeiros filmes falam da aceleração temporal que decorria da crescente rapidez nos transportes e comunicações, das trocas comerciais, do ritmo da vida urbana e das experiências sensoriais multiplicadas do cotidiano moderno.

Ainda segundo Tom Gunning, a dinâmica das atrações expressa algo da natureza visual do ambiente moderno, que é feito de um contínuo jogo de atrair a atenção e despertar curiosidades. Esta dinâmica tem a ver com uma nova cultura de consumo em que a

visualidade agressiva é parte de uma estratégia de fomentar desejos no transeunte e forçá-lo a prestar atenção aos apelos das mercadorias à venda. Com sua forma breve, as atrações exprimem a “natureza fugidia da vida moderna”, bem como a agressividade dos estímulos que ela proporciona, trabalhando mais por interrupção, por choques e por mudanças constantes do que por um desenvolvimento contínuo. As atrações são a forma estética do ambiente de hiperestímulo que integra as ruas das cidades grandes³.

Muitos dos primeiros filmes indicam estas sensações, criadas pelo ambiente moderno. Dentre os inúmeros filmes do universo que pesquisei, há muitos elementos característicos do que se pode chamar de “vida moderna” e que podem ser temas para reflexão. No entanto, selecionei aqui apenas dois filmes que abordam a relação entre tempo e vida moderna, um deles através da *interrupção temporal* e o outro através da *aceleração temporal*. Cada um destes filmes representa todo um grupo de filmes com características parecidas, e estão aqui como um exemplo entre outros.

Discutirei dois filmes: *A Catastrophe in Hester Street* [Uma catástrofe na Rua Hester] (dir. Weed, 1903, EUA, 2m25s) e *Five Minutes to Train Time* [Cinco minutos para a hora do trem] (dir. Armitage, 1902, EUA, 1m5s), da produtora norte-americana American Mutoscope & Biograph, que em sua primeira fase se especializou em filmes cômicos e de palhaçadas.

Como vários filmes do período, *A Catastrophe in Hester Street* narra a história de uma explosão anunciada, e joga com a ansiedade do espectador. Sabemos que a explosão vai acontecer, só não sabemos quando. Seu efeito cômico deriva, além disso, do tratamento fantástico da mutilação humana, o que era freqüente nos cartuns impressos contemporâneos a estes filmes⁴.

Dois operários carregando pacotes de dinamite e nitroglicerina pedem a um fruteiro que tome conta de seus pertences por um momento e saem de cena. O homem senta-se sobre um dos pacotes e fica esperando. Os dois homens retornam bêbados, e ficam cambaleando perigosamente, até deixar cair uma das caixas no chão, o que causa uma enorme explosão. Na segunda parte, uma trucagem substitui o fruteiro por um boneco que vai aos ares e retorna mutilado,

enquanto os dois homens desaparecem na explosão. Vê-se o edifício em frente com os vidros quebrados e restos da carrocinha de frutas espalhados no chão com pedaços de corpos. O corpo do fruteiro cai do alto. Aqui, também aparece um policial, que reanima o fruteiro, que ficou sem um braço. O policial vai grudando no homem partes do corpo que tinham sido arrancadas. Primeiro encontra o nariz, depois um olho, que põe de volta na cara do fruteiro. O policial tenta encontrar o braço que falta pelo chão, mas encontra apenas uma perna que não encaixa. O filme termina neste ponto, com o policial ainda procurando pelo braço.

Há no filme um ritmo temporal que é diferente do das narrativas porque a explosão que se anuncia é o objetivo principal e praticamente encerra o desenrolar da história. Aqui, o choque aparece como uma suspensão temporal do fluxo narrativo. Depois da explosão, a tentativa do policial em remontar o corpo do homem mutilado se vai reiterando até o final do filme, sem desembocar em outro acontecimento importante que impulse ou que finalize a história.

O choque causado por esta explosão, que interrompe o fluxo do tempo, é um traço que se associa normalmente ao cotidiano moderno. É porque este hábitat moderno exige um alto grau de defesa contra a multiplicação de estímulos que as atrações são agressivas, elas têm o objetivo de romper estas defesas para ser notadas, usando o choque como arma estilística.

Mas o curioso é a dualidade da explosão: ela é inesperada para os personagens, mas antecipada com aflição impaciente por nós, espectadores. O jogo do esperado/inesperado mobiliza uma ansiedade que é bem característica da vida moderna e que naquele período aparecia dramatizada através desses sobressaltos, e desses desastres. Freud já tinha falado do funcionamento da ansiedade neurótica como uma espécie de defesa contra os choques psicológicos provenientes de estímulos. O papel da ansiedade é justamente o de manter o organismo preparado para a iminência de choques e ser menos suscetível a eles quando eles acontecem⁵.

Os choques são uma maneira de alguns dos primeiros filmes falar deste ambiente coalhado de estímulos. Neles, o choque tem uma particular relação com o tempo, que é a de interromper a dura-

ção da espera ansiosa, do tic-tac da bomba-relógio, do suspense da ruptura iminente. No cinema de atrações, as explosões promovem uma estranha alternância entre suspense e surpresa, entre a consciência do tempo do relógio que decorre homoganeamente de um lado, e de outro a terrível certeza da catástrofe, da ameaça da destruição, da interrupção do andamento do tempo, do desastre total que sempre ameaça o vertiginoso caminhar das tecnologias modernas⁶. Daí o freqüente uso de máquinas e engenhocas que se decompõem.

Para Walter Benjamin, que tematiza o problema, a experiência do choque é a do pedestre diante do tráfego de pessoas e veículos na cidade, é a do trabalhador na linha de montagem, é a do espectador do cinema diante da montagem, em resumo, está por todas as partes e em todas as atividades. Ele comenta como as inovações tecnológicas passaram a realizar, em um curto espaço de tempo, muitas etapas de antigos processos, e que o habitante da modernidade precisa ser, nas palavras de Baudelaire, “um caleidoscópio dotado de consciência”⁷ para sobreviver em meio a todos estes processos. No entanto este ser, treinado sensorialmente para interagir com a tecnologia moderna, não se constituiu instantaneamente. Houve uma etapa de adaptação bem problemática a toda esta tecnologia que invadia crescentemente o cotidiano das pessoas.

Nesse sentido, acho que alguns dos primeiros filmes, como este mostrado aqui, fazem uma espécie de crônica gozadora desse jogo de “inadaptação-adaptação” a um tipo de vida que, na época, trazia a singeleza de ser uma novidade. Como produtos específicos da vida moderna na virada do século, estes filmes são metáforas da acomodação atribulada das pessoas à sensibilidade urbana de então.

Para W. Schivelbusch, historiador que estuda as ferrovias e a viagem de trem no século XIX, a noção de choque é importante porque tem muitos sentidos. Se traz a idéia de uma interrupção traumática acidental causada por uma falha no controle humano sobre a natureza, a ironia vem do fato de que o funcionamento adequado das máquinas se dá também como resultado de uma série de pequenos choques e explosões, que são a base do funcionamento das máquinas. A ansiedade é uma componente que estaria incluída na atividade de relacionamento humano com a maquinaria cujo funcionamento é cotidiano

no mundo capitalista – tanto nos pequenos choques que fazem funcionar seus mecanismos, como nos grandes choques que os interrompem, muitas vezes de forma violenta e desastrosa⁸.

A viagem de trem e as alterações nas vivências do tempo que ela exemplifica são o assunto do nosso segundo filme, *Five Minutes to Train Time*. Aqui a ansiedade se mostra pela correria de pessoas tentando se adaptar a uma temporalidade que elas parecem não dominar.

O historiador Benedict Anderson conta-nos que a modernidade viu surgir uma concepção de simultaneidade temporal inédita, marcada pela coincidência temporal de eventos distintos, e medida pelo tempo abstrato do relógio e do calendário. Esta concepção moderna de simultaneidade permitiu o nascimento das nações enquanto comunidades imaginadas, cujos participantes sentem compartilhar uma mesma realidade espaço-temporal, baseada num tempo padronizado globalmente que admite a idéia de um “enquanto isso”. A nação é portanto concebida como uma “comunidade que se move firmemente através da história”. É provável que seu integrante nunca encontre fisicamente a maioria de seus pares, mas ele sentirá que a “atividade constante, anônima e simultânea”⁹ deles conecta-se com a sua vida.

No final do século XIX, as imagens fotográficas e depois as imagens cinematográficas documentais reforçavam esta idéia de um mundo vivendo em simultaneidade. Com sua sofisticada pedagogia etnocêntrica, os *travelogues* e seus locutores utilizavam estas imagens para ensinar à classe média ilustrada do mundo desenvolvido o tamanho do mundo a ser conquistado. E logo depois o próprio cinema, exibido também nos *vaudevilles* e espaços itinerantes do primeiro período, serviu ainda para despertar sentimentos nacionalistas, quando trouxe à Europa e aos Estados Unidos as primeiras imagens de guerras imperialistas, em cenas reais ou reconstituídas.

O tempo público e padronizado, implícito nesta idéia de simultaneidade, contrapunha-se a um outro tempo, privado, local e irregular, ligado às vivências psicológicas, relações pessoais e regiões geográficas que tinham permanecido de fora desta “modernização” do tempo. As experiências de tempo nestes primeiros anos de vida moderna e de vida do cinema se caracterizam por um embate visível entre esses dois tipos de temporalidade.

O enredo de *Five Minutes to Train Time* (Armitage, Biograph, 1902) mostra a pressa de um casal atrasado, que arruma as malas para pegar o trem. O filme tem apenas um quadro que dura 50 segundos, tempo suficiente para que, na aflição da pressa, o casal empacote seu nenê junto com as roupas dentro do baú, perceba o erro, reabra o baú e encontre a criança embaixo das roupas, o que causa o imediato desmaio da mulher e o espanto do menino que entra na sala no meio da cena para levar a bagagem.

A idéia é satirizar os efeitos desastrosos da pressa e dos esforços das pessoas em se adequarem a horários estritos. O filme causa no espectador uma sensação de ansiedade, construindo um descompasso entre duas diferentes temporalidades dentro do profílmico. Uma delas é estabelecida pela ação dos personagens, e outra pelo avançar dos ponteiros de um relógio no fundo da sala. Trata-se de um grande relógio cujos ponteiros giram rapidamente, muito mais rápido do que o normal, em contraste com a atuação “realista” dos personagens. A velocidade dos ponteiros não é facilmente perceptível por causa da espalhafatosa ação do casal, o homem que olha no relógio de pulso confirmando o atraso, as roupas que são atiradas no baú, a mulher que esquece da criança, e a aflitiva sensação de que o bebê vai ficar sufocado – o que transforma o relógio num personagem silencioso no fundo do cenário, que percebemos talvez apenas inconscientemente.

As duas temporalidades que se manifestam no filme remetem a este choque entre tempo industrializado e tempo privado. Uma delas é explicitamente diegética, estabelecida por uma atuação até certo ponto realista dos atores. A outra é uma temporalidade psicológica, subliminar, representada pelos ponteiros apressados do relógio e que transmite o desacerto dos ritmos de vida ali confrontados.

A modernização acelerada das formas de transporte e comunicação no final do século XIX trouxe duas conseqüências para a percepção do tempo. A diminuição do tempo necessário para cobrir as distâncias e a possibilidade da comunicação instantânea entre dois lugares resultaram numa espécie de encolhimento do tempo e do espaço. Além disso, outro efeito foi a padronização do tempo, que estendida em escala generalizada para garantir a eficiência dos trans-

portes, produzia uma sensação de despersonalização, de substituição de um tempo orgânico e heterogêneo, vivido diferentemente por cada um, por um tempo divisível, homogêneo e vazio que podia ser intercambiado socialmente como medida puramente abstrata. A estandardização do tempo era necessária à eficiência e regularidade do tráfego de pessoas e de mercadorias, e ajudada pelo telégrafo e pelo rádio, foi contribuindo para criar esta simultaneidade moderna de que fala Benedict Anderson. Os dois filmes analisados são uma amostra de como há um grande campo para pesquisa nas relações do primeiro cinema com seu contexto histórico-cultural. A relação entre primeiro cinema e modernidade tem sido uma vertente produtiva nos estudos sobre o período, e os filmes comentados são apenas um exemplo dessa possibilidade.

NOTAS

1 COSTA, Flávia Cesarino. *Antes da narrativa linear: tempo e modernidade no primeiro cinema* (1895-1907), PUC-SP, São Paulo, 2000.

2 GUNNING, Tom. "Now You See It, Now You Don't: The Temporality of the Cinema of Attractions". In: *The Velvet Light Trap*, Number 32, Fall 1993, Austin, University of Texas Press, p.11.

3 GUNNING, Tom. "The Whole Town's Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of modernity", *The Yale Journal of Criticism*, volume 7, number 2, 1994, pp.192-193.

4 *Explosion of a Motor Car* (Hepworth, 1900), *Drill, Ye Tarriers, Drill* (Marvin, Biograph, 1902) ou *A Catastrophe in Hester Street* (Weed, Biograph, 1903) são exemplos de filmes que apresentam explosões inesperadas.

5 Citado por Walter Benjamin em "On Some Motifs in Baudelaire" In: *Illuminations*, 4th impression 1982, Bungay, UK; Fontana, 1973, p.158.

6 COSTA, Flávia Cesarino. *Antes da narrativa linear: tempo e modernidade no primeiro cinema* (1895-1907), p.40.

7 BENJAMIN, Walter. "On Some Motifs in Baudelaire", p.177. Charles Baudelaire louva o habitante da modernidade que se diverte com a vitalidade da multidão urbana e dela retira sua energia, sentindo a multidão como "um imenso reservatório de eletricidade", observando o "rio de sua vitalidade" em "Le peintre de la vie moderne", *Oeuvres complètes*, volume II (Gallimard, 1976), p.692.

8 SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *The Railway Journey: Trains and Travel in the 19th Century*, 213p., New York, Urizen Press, 1977, p.120.

9 ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989, pp.33-35.

A IMAGEM CINEMATOGRAFICA DO PASSADO BRASILEIRO CONSTRUÍDA PELOS IMIGRANTES NAS DÉCADAS DE 20 E 30: ADESÃO OU DISSONÂNCIA?

EDUARDO MORETTIN – USP

Jean-Claude Bernardet, em texto dos anos 70, faz uma proposta para compreender os filmes de representação histórica. Para ele, uma reflexão sobre o sistema que envolve o filme histórico pode sugerir como funciona um mecanismo de pressão acionado pela classe dominante, ou um segmento dela, no sentido de promover a produção de obras que sirvam diretamente seus interesses ideológicos e estéticos¹.

Segundo Bernardet, a temática histórica nos primórdios do cinema brasileiro era exclusivamente portuguesa. Nos anos 10, com o “surto paulista”, surgem obras que tratam da história do Brasil, como, entre outros, *O Grito do Ipiranga* (1917), de Giorgio Lambertini, e *O Caçador de Diamantes* (1933), de Vittorio Capellaro. Bernardet levanta uma hipótese para explicar o conjunto desta produção fílmica feita pelos imigrantes italianos em São Paulo:

Estes imigrantes, num esforço de aculturação, estavam voltando-se para uma temática nacional, assimilando e assumindo os valores considerados nobres da nacionalidade e, assim, reproduzindo uma imagem da história construída pela classe dominante².

Deixando de lado momentaneamente a hipótese levantada, gostaríamos de dedicar-nos um pouco mais à presença desses imigrantes na produção de filmes nacionais para entender a imagem construída por eles de nosso passado.

Essa produção indica que diversos espaços dentro da sociedade paulista da época começavam a ser ocupados por esse segmento social.

No entanto, isso não se traduzia necessariamente em prestígio cultural e boa receptividade do produto artístico. Maria Rita Galvão ressaltava a situação de “marginalidade cultural” vivida por esses imigrantes nas primeiras décadas do século passado na cidade de São Paulo e a maneira pela qual essa condição se refletia no preconceito contra o cinema aqui realizado³.

Dentre vários fatores, a origem social dos diretores constituía um fator negativo do ponto de vista das elites na apreciação da produção local. Representando culturalmente os setores mais empobrecidos, pesava ainda a acusação de também ser pouco brasileiro,

entre outros motivos, porque feito por estrangeiros (claro que não se trata do “bom estrangeiro”). O que aliás por vezes é dito de modo menos delicado, que salienta a carga preconceituosa; nesse sentido, uma das características do cinema nacional em que a crítica paulista se apóia para desprezá-lo é o fato de ser um cinema de “carcamanos” – e esta expressão, por sua vez, de imediato nos reconduz ao ‘popular’: em São Paulo dos anos 20, carcamano é o operário⁴.

Maria Rita Galvão lembra que os imigrantes não eram os únicos a fazer cinema em São Paulo. Havia também pessoas que pertenciam a um círculo mais erudito da cultura paulistana, distinto também no meio econômico e social, como Menotti del Picchia, Canuto Mendes de Almeida e Octavio Gabus Mendes. Estes, no entanto, não conseguem fazer um cinema diferente daquele que os diretores Arturo Carrari e Gilberto Rossi realizavam.

Carrari ou Rossi (ou quaisquer outros que os valessem) eram condição *sine qua non* para que se fizesse cinema. Quem quer que pretendesse fazer cinema era obrigado a associar-se a qualquer deles – não havia outros disponíveis – ou pelo menos a ingressar no sistema de acordo com as regras estabelecidas, isto é, a comportar-se exatamente como Carrari ou Rossi⁵.

Esses elementos, aos olhos das elites, impediam que o cinema se constituísse no veículo de divulgação de nossas pretensas qualidades, impedimento sempre ressaltado pela crítica, preocupada com a imagem da cidade e do país, interna e externamente. Como diz Galvão:

Mostrar ao mundo as belezas naturais da nossa terra e o pro-

gresso de nossa *pujante metrópole*, eis a função que se atribuiu ao cinema na década de 20. Índios, pretos, mulatos, sertão, bairros humildes, pobreza, deveriam ser tabus cinematográficos, fatores de vergonha para o nosso povo, que a todo custo deveria procurar escondê-los. Capellaro é preso em Itanhaém porque aparecem índios nas cenas do seu *O Guarany* (...) ⁶.

O episódio mencionado pela autora torna patente que as dificuldades enfrentadas pelos cineastas iam muito além das de ordem econômica, revelando, por sua vez, uma pressão maior dos poderes instituídos para que houvesse um controle mais eficaz sobre o processo de produção de imagens. Demonstra também que a pretensa chancela dada pela adaptação de uma obra de reconhecida importância cultural pouca validade tinha para a polícia. Segundo artigo de *O Estado de S. Paulo*, de 16 de setembro de 1926, não apenas os índios são presos, mas também Capellaro e dois atores, em função de uma denúncia recebida pelas autoridades locais “de que eles filmavam uma película que suspeitava-se era atentatória à dignidade do Brasil” ⁷.

Capellaro, por outro lado, não contava com o apoio decidido do meio contra as arbitrariedades cometidas pela polícia. O articulista de *Filmagem Brasileira*, seção publicada em *Cinearte*, elogia a ação da polícia paulista, que “anda notavelmente patriótica”, no episódio da prisão da equipe de filmagem de *O Guarani* (1926). Apesar do elogio ao patriotismo, o autor acredita que a ação de policiamento deveria ser mais enérgica, a fim de

estabelecer um ataque a centenas de films que se fazem aqui, desmoralizando o nosso paiz e a nossa capacidade cinematographica, ás vezes, financiados inconscientemente pelas autoridades da nação, dos Estados e dos municipios. Os seus filmadores, melhor denominados ‘cavadores’, é que a policia devia prender mais depressa ainda... ⁸.

Uma outra ordem de questões está relacionada à própria concepção de história que estes filmes veiculam, o que nos remete à fala de Bernardet acima. Para o autor, vale lembrar, estes filmes representariam um “esforço de aculturação”, assimilando e assumindo “uma imagem da história construída pela classe dominante”. A partir da

análise de *O Caçador de Diamantes* (1933), de Vittorio Capellaro, veremos, porém, que o menosprezo por parte da elite intelectual advém justamente da maneira pela qual estes filmes lêem o passado, atribuindo a ele um sentido diverso, e não aderente, daquele que foi estabelecido pela historiografia vinculada ao poder instituído.

Nos anos 30, a realização de filmes de representação histórica é feita dentro de um outro contexto. A criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), em 1936, pelo governo Vargas corrobora o esforço de educadores e intelectuais de conferir ao cinema um caráter científico e pedagógico, criando condições de produção favoráveis à realização destas obras. Pertencente a este projeto, Roberto de Assunção Araújo, em 1939, ao avaliar a produção de filmes ligados ao gênero no Brasil, cita um único exemplo digno de nota: *O Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro. Evidenciando aquilo que faz do filme uma obra única dentro do cinema brasileiro de então, o autor observa que a película

apóia-se em documentos rigorosamente exatos, com assistência imediata de especialistas no assunto e sem adulteração da verdade em benefício do sucesso financeiro. No cenário do filme, a carta de Pero Vaz de Caminha foi observada com absoluta honestidade⁹.

Dentre os vários filmes de representação histórica desconsiderados por Araújo, gostaríamos de destacar *O Caçador de Diamantes* (1933), de Vittorio Capellaro, a fim de compreendermos o porquê da exclusão.

A ação do filme transcorre em uma pacata São Paulo de 1656, onde os bandeirantes são apresentados como “gentis-homens”, a conversar e jogar xadrez tranqüilamente nas amplas varandas de suas ricas casas. É importante adiantar alguns comentários acerca desta idealização¹⁰. Se esta imagem se aproxima da construída por Pedro Taques Leme em *Nobiliarquia Paulistana Histórica e Genealógica*¹¹, é certo que Capellaro encontrava-se distante deste referencial erudito. Essa ambientação rica do espaço bandeirante tem um viés cinematográfico muito preciso, oriundo dos filmes “capa e espada” de Hollywood dos anos 20 e 30. Apesar disso, acreditamos que o diretor italiano soube apresentar e identificar de maneira arguta e sensível àquilo que para ele e uma boa parte dos imigrantes era, ou talvez imaginassem ser,

o passado de uma opulenta oligarquia cafeeira, que ostentava em seus casarões da Avenida Paulista o seu luxuoso modo de vida.

O enredo trata basicamente de um triângulo amoroso entre D. Luís, um bandeirante, Maria, filha de uma rica família da vila, e D. Fernando, órfão, que é qualificado por uma das personagens do filme como um “plebeu”. A descoberta dos diamantes definirá o vencedor. O “fidalgo” parte comandando a bandeira, enquanto que seu opositor realiza a procura paralelamente, com a ajuda de um índio, Imbu, e mais dois amigos. Além disso, conta com um mapa da “Ilha dos Diamantes”, deixado por seus pais antes de serem mortos pelos “bárbaros selvagens”. A vitória caberá a D. Fernando que, desta maneira, ascende duplamente na antiga sociedade paulista: torna-se rico, por ter encontrado as pedras, e casa-se com uma pessoa que está em uma posição social mais alta que a sua. Em contrapartida, D. Luís, sem a bandeira, as pedras e a pretendida, morre de maneira pouco heróica: caminha só, com o cabelo e as roupas em desalinho, em direção ao sertão.

Cabe salientar, no entanto, que o esforço de D. Fernando não foi solitário. Para que pudesse alcançar o seu objetivo, o “plebeu” contou com a intervenção decisiva de Imbu, índio que participava de seu grupo. Em meio à busca das pedras preciosas, os dois paulistas se unem para enfrentar uma tribo. Após uma série de contratempos, o índio consegue salvá-los da morte, abrigando-os em um esconderijo. É ele que mostra a D. Fernando o local onde se encontram os diamantes e impede que o concorrente se aproprie deles. Este servilismo de Imbu encontra a sua justificativa, se assim podemos dizer, nos momentos iniciais de *O Caçador*, quando o então escravo é defendido pelo herói de um injusto castigo. O índio praticamente não muda de estatuto ao longo do filme: passa de escravo da família de Maria a fiel escudeiro de D. Fernando, permanecendo sempre em uma posição subalterna.

É importante ressaltar esta união entre dois elementos que se encontram excluídos, de maneira diversa, do usufruto da riqueza consumida por uma diminuta parcela da população. A aliança entre o índio submisso e o “plebeu” desfavorecido pelas circunstâncias permite, ao menos para D. Fernando, uma redefinição dos parâmetros

sociais na medida em que o círculo é obrigado a se abrir para abrigar o novo elemento.

O Caçador sinaliza, portanto, as tensões existentes na época acerca do ingresso destes imigrantes no seletivo e fechado núcleo dos antigos paulistas. D. Luís é punido pela narrativa por sua arrogância e por acreditar que a sua fidalguia lhe garantiria vantagens na procura. D. Fernando, pelo contrário, foi o vencedor em função de seu trabalho.

Dessa forma, o filme de Capellaro demonstra que o saber histórico por ele veiculado não é pura e simplesmente reprodução de uma história construída pela classe dominante, matizando as conclusões de Jean-Claude Bernardet. Há dissonâncias, como *O Caçador* exemplifica, que ampliam o quadro de referências acerca da questão.

Afonso de Taunay, membro da Academia Brasileira de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, pensador vinculado, portanto, à historiografia dominante, nos fornece mais um argumento decisivo no sentido de reforçar nossa leitura. Em *Historia do primeiro filme bandeirante*, publicado nos *Anais do Museu Paulista*¹², como o próprio título indica, o então diretor do Museu Paulista quer nos fazer crer que o tema das bandeiras estaria sendo explorado pela primeira vez no cinema brasileiro em *Os Bandeirantes* (1940), segundo trabalho conjunto de Mauro, Taunay e Edgar Roquette-Pinto após *Descobrimento*. Produzido pelo INCE, este média-metragem contou com a orientação histórica de Taunay. Reiterando procedimentos que foram utilizados em *Descobrimento do Brasil*, apresenta-se como o “verdadeiro filme histórico”, capaz de reproduzir de maneira “fiel” os fatos ocorridos no passado, em função da presença do especialista no início do filme e de diversos documentos iconográficos ao longo da obra, como mapas, quadros, maquetes e esculturas.

Parece-nos que esta reivindicação de originalidade tem um duplo sentido: primeiro, afastar-se da abordagem do imigrante italiano Capellaro, em claro desacordo com a do historiador, uma vez que o problema da ascensão social não se coloca para os bandeirantes, cuja ação, nos textos de Taunay, aparece teoricamente desprendida de qualquer conotação material, estando voltada não para si, mas para o todo¹³; e segundo, confirmar, no primeiro filme de reconstituição histórica do INCE, o tratamento científico e, por-

tanto, inédito dado à imagem cinematográfica do bandeirante.

O que ocorreu com Vittorio Capellaro não constituiu propriamente uma exceção, da mesma forma que a dissonância apresentada não foi a única¹⁴. Ela atesta, por sua vez, a polaridade existente entre o tratamento fílmico dado a um tema histórico por um imigrante e a eleição de um modelo de cinema pautado pela autenticidade ancorada na presença do intelectual e no respeito à “verdade histórica”, aos documentos e aos fatos.

O esforço realizado nos anos 30 pelos intelectuais ligados ao Estado para atribuir à produção de filmes históricos um caráter efetivamente científico se traduz pela adoção de uma estratégia de silenciamento sobre tudo aquilo que não correspondia ao ideal de um cinema verdadeiramente educativo, renegando uma tradição com a qual, querendo ou não, os filmes do INCE dialogam. É suficiente para tal constatação a presença e o cinema de Mauro, que traz para esta produção um universo cultural que não é propriamente o do positivismo e o do nacional-popular tal como pensado pelos ideólogos do Estado varguista, mas sim o do melodrama típico do cinema de então. Nesse sentido, Mauro tem um pé fincado nesse legado marcado pela precariedade, dadas a sua formação em Cataguases e as vicissitudes típicas do cinema brasileiro, independente da influência de *Cinearte* e de Roquette-Pinto em seu trabalho. A questão da aculturação e da reprodução de uma imagem da história construída pela classe dominante deve, portanto, ser pensada em outros termos, a partir do entendimento dos projetos ideológicos mobilizados pelos diferentes setores da sociedade.

NOTAS

1 BERNARDET, Jean Claude. *Piranha no Mar de Rosas*. São Paulo, Nobel, 1982, p. 57.

2 *Idem, ibidem*, p. 58.

3 GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo, Ática, 1975, p. 54.

4 GALVÃO, Maria Rita e BERNARDET, Jean Claude. *Cinema. Repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1983, p. 32.

5 GALVÃO, Maria Rita, *op. cit.*, p. 54.

6 *Idem, ibidem*, p. 58.

7 Citado por BERNARDET, Jean-Claude. *Filmografia do cinema brasileiro, 1900-1935*.

Jornal *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, Governo do Estado de São Paulo/Secretaria da Cultura/Comissão de Cinema, 1979, 1926 - 72.

8 Sem autor, "Filmagem Brasileira", *Cinearte* I (30), 22 de setembro de 1926, p. 5.

9 ARAÚJO, Roberto A. de. *O cinema sonoro e a educação: tese*. S.l.e., ?, 1939, p. 35.

10 Idealização porque a historiografia aponta para a situação de penúria em que São Paulo vivia na época (Cf. DAVIDOFF, Carlos H. *Bandeirantismo: verso e reverso*. São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 17 - 24).

11 Este trabalho foi escrito no século XVIII, sendo publicado em diversas partes pela *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* a partir de 1869, e posteriormente reeditado por Afonso de Taunay no século XX.

12 TAUNAY, Afonso d'E. "História do primeiro filme bandeirante". *Anais do Museu Paulista*. 11 (1a. parte), 1943, p. 163 - 173.

13 Ver, por exemplo, TAUNAY, Afonso de. *História Geral das Bandeiras Paulistas*, tomo III, São Paulo, Typ. Ideal/H. L. Canton, 1927, p. 303 e 337.

14 Cf. MORETTIN, Eduardo. *Os Limites de um Projeto de Monumentalização Cinematográfica: uma análise do filme "Descobrimento do Brasil" (1937), de Humberto Mauro*, Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, ECA, 2001, p. 114 - 127.

A MONTAGEM DA HISTÓRIA SOBRE *IT'S ALL TRUE*

SAMUEL PAIVA – USP, DOUTORANDO

Cercar o campo das relações entre cinema e história é uma tarefa a que se propuseram muitos estudiosos. Como afirma Casetti¹, ainda que essas relações se tenham enfraquecido nos anos 1960-70, quando a psicanálise e a semiótica passaram a despontar em primeiro plano, elas voltaram a fortalecer-se nos anos 80, com a colocação de uma série de questões. Verifica-se então a crítica a uma história tradicional do cinema, centrada em grande medida no filme (e não no cinema como uma instituição social, política, econômica, tecnológica), utilizando instrumentos de pesquisa inadequados (como o recurso ao testemunho de protagonistas), categorias questionáveis (como as noções de escola, movimento e época) e formas de exposição elementares (como as cronologias marcadas por nascimento, desenvolvimento e morte). No território² da crítica que se institui sobre as inter-relações tradicionais entre o cinema e a história, não por acaso a França – o país onde surge em 1929 a revista *Les annales, sociétés, civilisations*, pedra fundamental da chamada *nova história*³ – assiste a sistemáticas investidas para a elucidação de problemas epistemológicos e metodológicos relacionados à aproximação dos dois campos.

De fato, quando se delimita a história como ciência interessada na transformação dos fenômenos no tempo, diferentes concepções de sua cientificidade entram em questão, as quais obviamente intervêm na interseção com outras disciplinas. Resumindo drasticamente o quadro, é possível afirmar que, para os historiadores, despontam fundamentalmente duas alternativas: a *história positiva* ou a *nova história*⁴. A história positiva pauta-se, em síntese, por

um princípio de objetividade sobre o ocorrido no passado, postulando uma trajetória temporal linear dos *eventos* ou *acontecimentos*, com encadeamentos de causa e consequência descritos em um *relato* em que prevalece um ponto de vista hegemônico. Já a nova história põe sob suspeita noções totalizantes como as de evento, acontecimento e relato, admitindo uma visão relativa em última instância às próprias opções do historiador ao *constituir* e observar o seu objeto como um *processo*. Em lugar da lógica de continuidade linear da história positiva, a nova história procura as evidências das ligações complexas e descontínuas que realidades perceptíveis podem manter entre si.

Para o cinema, essas diferentes concepções de cientificidade da história têm relevância sobre aspectos incontáveis, por exemplo, para os realizadores (diretores, produtores, roteiristas, cenógrafos, figurinistas, editores etc.) quando eles se valem da historiografia para elaborar o seu trabalho; para os críticos, quando eles escolhem os instrumentos conceituais convenientes para as suas análises. Em função das opções articuladas por uns e outros, a contribuição interdisciplinar pode ser significativa, na medida em que produzir e estudar diferentes cinemas relacionados às transformações dos fenômenos no tempo certamente é uma estratégia válida para a compreensão da(s) história(s).

Tentando compreender os limites dessa interdisciplinaridade para aplicá-la ao seu trabalho em pragmática, um teórico como Roger Odin, por exemplo, admite:

O que de fato interessa aos historiadores é, essencialmente, a análise das representações veiculadas pelo filme; o modelo utilizado pode ser mais ou menos sofisticado: teoria do reflexo (S. Kracauer), teoria do lapso e do não-dito (M. Ferro), teoria do "visível" (P. Sorlin). Resta apenas o ato de leitura que em geral não é considerado como um fenômeno de produção de sentido em si mesmo⁵.

Diante de tantas possibilidades, para mim *It's all true* (1942) é um objeto particularmente estimulante⁶. Quero referir-me não exclusivamente ao filme e ao contexto de realização do projeto dirigido por Orson Welles, que como se sabe não chegou a finalizar essa

obra, mas sobretudo às experiências posteriores empreendidas a partir dela. Especificamente, considero, por um lado, o longa-metragem *It's all true – Sobre um filme inacabado de Orson Welles* (1993), de Richard Wilson, Myron Meisel e Bill Krohn e, por outro lado, *Tudo é Brasil* (1997), de Rogério Sganzerla. Esses dois longas remontam ao projeto de Orson Welles, originalmente concebido no contexto da Política da Boa Vizinhança, supervisionado nos Estados Unidos pelo OCIAA (*Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*) e no Brasil pelo D.I.P. (Departamento de Imprensa e Propaganda). Observando os dois filmes, ficamos intrigados com suas proposições sobre a história de Welles e sua equipe, em seu deslocamento da América do Norte para a América Latina. Um episódio do “filme inacabado” foi rodado no México: *My friend Bonito*, argumento de Robert Flaherty, produção de Welles, direção de Norman Foster, sobre a amizade entre um menino e um touro que é levado à arena. No Brasil, foram dirigidos pelo próprio Welles o *Carnaval* do Rio de Janeiro e *Jangadeiros*, sobre a viagem de jangada de quatro pescadores que se deslocaram de Fortaleza até a então capital federal para reivindicar melhores condições de trabalho e seguridade social ao presidente Getúlio Vargas. Esses episódios reunidos (e outros que não chegaram a ser rodados) integrariam um todo concebido a partir de “histórias reais”.

It's all true – Sobre um filme inacabado de Orson Welles e *Tudo é Brasil* não podem ser percebidos nem exatamente como documentários, nem exatamente como filmes de ficção. Mesmo sem aprofundar a questão sobre até que ponto é possível estabelecer uma distinção entre ficção e documentário⁷, pode-se afirmar que, no caso da montagem dos norte-americanos, é perceptível uma divisão distinta em duas partes. Na primeira, há uma locução *over* que descreve, enquanto vemos trechos de *Cidadão Kane*, *Soberba*, *Jornada de pavor*, cinejornais da época, fotos etc., o percurso do jovem diretor então designado como “embaixador da boa vizinhança”. Além disso, há vários depoimentos, filmados ora em um passado remoto (o próprio Welles, jovem, explicando em uma espécie de prólogo as razões que levaram ao fracasso do projeto), ora em um passado mais recente (Welles, já idoso, ainda explicando as razões da interdição das

filmagens), ora no “presente” (novos depoimentos de integrantes remanescentes da equipe que participou do episódio sobre o *Carnaval*, como Grande Otelo e Peri Ribeiro, ou da equipe dos *Jangadeiros*, como familiares e alguns dos atores-pescadores de Fortaleza e o próprio Richard Wilson, que fora produtor das filmagens realizadas em 1942). Encerrada a primeira parte, inicia-se a segunda, quando assistimos a *Quatro homens e uma jangada*, ou seja, uma montagem realizada por Richard Wilson com o material filmado por Welles para sua ficção inspirada em fatos reais.

No filme de Rogério Sganzerla não existem propriamente depoimentos explicando os fatos ocorridos. As locuções provêm em grande medida de um programa de rádio apresentado por Welles, encantado com o samba, com Carmen Miranda, com os ideais do pan-americanismo. O áudio sobrepõe-se a imagens diversas, como trechos de filmes, cinejornais, jornais da época, charges, roteiros, histórias infantis como *O soldadinho de chumbo*, pinturas com cenas do Brasil colonial e imperial, em suma, um vasto material visual, onde se encontram além do diretor de *Cidadão Kane* muitas outras personalidades envolvidas direta ou indiretamente com o projeto e o contexto de realização de *It's all true*. As imagens e os sons, entretanto, raramente têm sincronia, o que torna relativo e ao mesmo tempo potencializa o significado documental, com a montagem dificultando os princípios de continuidade entre as bandas visual e sonora.

Comparando os dois filmes, é inevitável a percepção de ambos como obras ao mesmo tempo semelhantes e distintas. São semelhantes na medida em que os dois apresentam *operações* historiográficas tal como compreendidas por Michel de Certeau⁸. Ou seja, deixam claro o lugar social de onde falam, mostram os processos de análise percorridos na elaboração de sua concepção histórica e expõem a própria construção do texto fílmico como resultado do agenciamento de todos esses elementos. São distintos, no sentido de apresentarem discursos muito pouco coincidentes em sua concepção formal, a despeito de tratarem o mesmo tema e recorrerem a operações historiográficas similares. A distinção ocorre a meu ver graças ao tratamento, na montagem, de ele-

mentos fundamentais da história: os documentos e o tempo.

De fato, se entre historiadores não parece haver discordância quanto ao fato de que a história se faz com documentos, em contrapartida, também não parece haver entre eles uma precisão quanto ao significado do termo. Documentos podem ser compreendidos como traços deixados por alguém ou alguma coisa; podem ser testemunhos; podem ser traços e testemunhos interpretados como signos conservados e transmitidos pela crítica histórica. A utilização dos documentos segundo uma ou outra concepção certamente provocará alterações de sentido no texto final ao qual eles servem de fundamento.

Em relação à concepção de temporalidade ocorre algo semelhante. Alguma cronologia é inevitável. Fernand Braudel, contudo, formulou a noção de multitemporalidade, demonstrando os diferentes tempos e ritmos que afetam a história, concebidos segundo uma perspectiva rápida e linear (a respeito, por exemplo, de um evento político), uma perspectiva cíclica (como o domínio da economia) ou uma perspectiva de longa duração (como os tempos da geo-história e das estruturas mentais). Como admite Michèle Lagny: “essa concepção do tempo histórico põe em questão toda explicação linear e obriga a pensar a compreensão da história em termos de jogo, com concordâncias e diferenças, entre diferentes estratos de temporalidade”⁹.

Diante desse panorama resumido das diferentes concepções de documento e temporalidade, voltamos aos filmes aqui tomados como objeto. Observando o trabalho de Richard Wilson, Myron Meisel e Bill Krohn é relevante observar, considerando a primeira e a segunda partes do filme, várias conexões entre elas, embora as temporalidades articuladas pela narrativa tendam a permanecer distintas. Nesse sentido, um exemplo significativo diz respeito à apresentação, na primeira parte, de uma seqüência na qual assistimos à “reconstituição” do momento em que se descobrem (na década de 1980), nos depósitos da Paramount, os negativos de *It's all true*. Apresentar essa seqüência antecipadamente é uma estratégia que de uma certa forma esclarece a dimensão da montagem que veremos depois, na segunda parte, ou seja, a montagem de *Quatro homens em uma jangada* elaborada justamente a partir do material encontrado anteriormente.

No filme de Sganzerla, também há uma cronologia perceptível. Welles vem ao Brasil, chega, filma no Rio de Janeiro e em outras cidades brasileiras e depois de alguns meses vai embora. Entretanto, a seqüência de sua chegada ao Rio, por exemplo, pode dar-nos uma dimensão interessante da relação descontínua estabelecida com os documentos e o tempo. Trata-se de uma câmera aérea, a imagem colorida de um sobrevôo sobre a orla da Zona Sul antes da aterrissagem. Olhando esse plano jamais poderemos relacioná-lo sem questionamento ao momento da chegada de Welles ao Rio de Janeiro, em 10 de fevereiro de 1942, entre outras razões porque avistamos prédios inexistentes na época, como o edifício do Hotel Méridien, inaugurado em 1975. Para reforçar a descontinuidade temporal, durante esse sobrevôo ouvimos João Gilberto cantando *Adeus América*, de Haroldo Barbosa e Geraldo Jacques, com uma inconfundível batida bossa-nova.

Seria interessante avançar a investigação, questionando nos dois filmes outras noções relacionadas a aspectos da visão nacional/internacional, modelos de produção, instituições envolvidas no processo de realização, concepções de caráter artístico, cultural, industrial, a relação com os arquivos, com as bibliotecas e cinematecas, as formas de recepção etc. Contudo, para não extrapolar o espaço reservado a esta exposição, gostaria apenas de enfatizar, para concluir, um dado que me parece significativo em termos de uma metodologia interdisciplinar eficaz entre cinema e história. Refiro-me à própria comparação de obras diversas, como ponto de partida rumo à ampliação dos contextos de compreensão dos fenômenos no transcorrer do tempo. Dessa forma, acredito, o cinema contribui para concepções instigantes da história¹⁰, estimulando o trabalho do investigador, desconstruindo a pretensa objetividade, adotando instrumentos de análise múltiplos, procurando o sentido dos acontecimentos na forma de abordá-los, enfim, propondo uma história que constitui a realidade como objeto de seu discurso.

NOTAS

1 CASETTI, Francesco. “La historia, las historias y la historiografía”. *Teorías del cine 1945-1990*. Madri, Ediciones Cátedra, 1994, pp. 319-344. Agradeço a Arthur Autran pela indicação desse texto de Casetti.

2 No Brasil, uma produção interessada em estabelecer critérios da interdisciplinaridade entre cinema e história encontra em Jean-Claude Bernardet uma referência considerável. Ele escreveu, por exemplo, *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979); *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (São Paulo, Annablume, 1995) e, com Alcides Freire Ramos, *Cinema e história do Brasil* (São Paulo, Ed. Contexto, 1994). Na França, destacam-se muitos autores, como Jean Mitry, Christian Metz, Paul Ricoeur, Pierre Sorlin, Marc Ferro, Marie-Claire Ropars, Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie etc. Entretanto, minha principal referência para este artigo é Michèle Lagny.

3 Organizado por representantes da terceira geração da escola dos Annales, ver o livro de LE GOFF, Jacques, CHARTIER, Roger, REVEL, Jacques. *La nouvelle histoire*. Paris, Cepl, 1978.

4 As noções de história positiva e nova história estão apresentadas, em resumo, de acordo com as proposições de LAGNY, Michèle. *De l'histoire du cinéma – méthode historique et histoire du cinéma*. Paris, Armand Colin, 1992, pp 23-83.

5 ODIN, Roger. “Semio-pragmática e história: sobre o interesse do diálogo”. Trad. Magnólia Costa. *Estudos de Cinema*. São Paulo, ano 1, nº 1, 1998.

6 Uma referência fundamental sobre *It's all true* é a tese de BENAMOU, Catherine. *Orson Welles's transcultural cinema: an historical/textual reconstruction of the suspended film, It's all true, 1941-1993*. New York University, setembro, 1997. A autora persegue o seu objeto a partir de três trajetórias fundamentais: 1) a produção histórica do filme (os “traços” do objeto material); 2) o discurso da crítica em torno da obra e 3) o texto de *It's all true* tal como pretendido por Welles e sua equipe. Agradeço a professora Benamou pelo acesso à sua tese.

7 Sobre a possível distinção entre ficção e documentário, o problema se coloca a meu ver sobretudo no campo da leitura do filme, ou melhor, da pragmática: as instruções de leitura que o texto dá ao leitor. A propósito, tenho como referência as idéias de Roger Odin. Este, contudo, admite que os filmes, não por sua referência à realidade, que é um dado inerente a todos, mas sim por suas figuras de estilo, pela remissão a um eu-origem real ou inexistente, pela presença ou não de atores, etc., podem se exibir como integrantes do conjunto documentário ou do conjunto ficção. Ver ODIN, Roger. “Film documentaire, lecture documentarisanse”, in ODIN, Roger, LYANT, J.C. (ed.) *Cinemas et réalités*. Saint Etienne, Universidade de Saint-Etienne, 1984, pp. 263-267.

8 Sobre a concepção de historiografia de Certeau, ver LAGNY, Michèle, op. cit., p. 37.

9 Sobre a concepção de multitemporalidade de Braudel, ver LAGNY, Michèle, op. cit., p. 34.

10 Quando me refiro a instigantes noções de história, penso, por exemplo, na “história-problema” tal como proposta no livro de Michèle Lagny (op. cit., pp 41-47). Penso também nas noções discutidas por Catherine Benamou em sua tese. Um dentre outros aspectos tratados por Benamou diz respeito a algumas aproximações, digamos, dialógicas da historiografia. Aí poder-se-iam incluir, por exemplo, proposições como as de Tom Gunning e André Gaudreault quando, discutindo o cinema dos primeiros tempos, levam em conta a interdependência entre, de um lado, a representação do objeto e sua duração no tempo histórico e, de outro, as informações e perspectivas analíticas dadas pelo presente. Poder-se-iam incluir as idéias de Dominick LaCapra quando ele, inspirado em Bakhtin, refere-se a uma troca entre o historiador

e o objeto historiográfico. E, além dessas, outras aproximações conceituais trazidas por Benamou instigam perspectivas de abordagem de *It's all true*, como “a montagem da história” de Walter Benjamin. Ver “For an Impure, Transtemporal, and Reflexive Film History”. BENAMOU, Catherine, op. cit., pp. 122-132.

O LUGAR DA HISTÓRIA NA MEMÓRIA DO CINEMA NOVO*

MARIA DO SOCORRO SILVA CARVALHO – UNEB

Partindo-se de *Memória de Helena* (David Neves, 1969) como guia para uma reconstituição da memória do Cinema Novo (1962–1969), constata-se que os traços do passado faziam parte das escolhas afetivas de Helena tanto quanto dos cinemanovistas, que também elegeram a história como um de seus “lugares preferidos”. Os filmes do Cinema Novo apoiavam-se em fatos históricos para discutir problemas do Brasil da época. A referência ao passado como elemento para a análise do presente foi uma das características do movimento. A preocupação histórica seria ainda um suporte para a busca da superação da “situação colonial” que se afirmava viver então no país. Assim, conhecer a própria história, ser capaz de analisá-la e, mais importante, aprender com ela para a construção de um futuro diferente foi um dos objetivos do Cinema Novo.

A certa altura de *Memória de Helena*, primeiro longa-metragem de David Neves, realizado em 1969, a voz *off* da narradora apresenta um dos filmes caseiros feitos pelo tio de Helena – tio Mário –, personagem vivido pelo velho cineasta Humberto Mauro. A câmera passeia pelas ruínas da casa da ex-escrava Chica da Silva e do lago artificial construído para ela por seu amante, o contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira. O lago, as ruínas e as redondezas da Fazenda da Palha eram os lugares preferidos de Helena, a personagem central do filme.

Além das tradições familiares, das empregadas da casa e da arquitetura colonial da cidade de Diamantina, outros traços do passado também faziam parte das escolhas afetivas de Helena. Sua prefe-

rência pelos locais onde viveu Chica da Silva é mais um elemento que reforça a forte presença da história em sua vida. Sempre acompanhada por Inês, uma das velhas empregadas negras da família, Helena passava horas naqueles lugares que testemunham fatos históricos, tanto da história oficial quanto da história oral¹.

O Cinema Novo também elegeu a história como um dos seus “lugares preferidos”. Muitos dos seus filmes apoiavam-se em fatos históricos para discutir a realidade brasileira. A referência ao passado como elemento importante para a análise do presente foi uma das características do movimento. Para os cinemanovistas, a recuperação da história brasileira pelo seu cinema poderia ser uma resposta à “situação colonial” então vigente no Brasil, em particular na área cinematográfica. Por isso, conhecer a própria história, ser capaz de analisá-la e, mais importante, aprender com ela para construir um futuro melhor era parte do ideário do Cinema Novo.

Essa necessidade de reconstituição histórica faz-se presente de modo bastante evidente em *Memória de Helena*, pois David Neves volta à Diamantina, sua cidade natal, para filmar na casa de sua infância, transformando sua mãe, tias, amigos e empregadas em atores de seu filme². Essa busca de David Neves ao seu passado representaria a constante preocupação do Cinema Novo com as raízes históricas dos problemas contemporâneos.

A questão principal era então discutir a realidade em seus diversos aspectos – social, político e cultural. Porém, essa realidade deveria ser analisada a partir de perspectivas históricas. Por isso, de modo mais ou menos explícito, os filmes do Cinema Novo, em particular os primeiros longas-metragens do seu núcleo fundador – o próprio David Neves, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman e Carlos Diegues³ –, apresentam um panorama rico e diversificado da história brasileira, desde o período colonial escravista do século XVII até as mudanças de comportamento nas grandes cidades, sobretudo, na segunda metade da década de 1960. Além disso, os jovens cineastas acreditavam que ao realizar esses filmes estariam também escrevendo um novo capítulo da história do Brasil.

Essas produções iniciais podem ser classificadas em três grandes áreas temáticas de nossa história, todas ligadas à vida em um país ain-

da predominantemente rural: a questão da escravidão e o problema do misticismo religioso e da violência característicos da região Nordeste. Mais tarde, os cineastas realizam filmes nos quais discutem acontecimentos políticos ocorridos no Brasil bem como a recente transformação das grandes cidades com a modernização do país.

Alguns desses temas aparecem sobretudo nos filmes *Ganga Zumba*, Rei de Palmares (1963) e *Os Herdeiros* (1969), de Carlos Diegues; *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha. A liberdade, discutida a partir da escravidão e da permanência da pobreza que caracteriza a situação dos negros no Brasil; a revolução latente no Nordeste, potencializada pela fome, violência e falta de perspectivas do homem nordestino, oprimido pelo coronelismo e misticismo religioso; a recente história política do país, que culminaria com o golpe militar de 1964, e a direção dada ao seu desenvolvimento estão claramente representadas nesses filmes.

Entre os cinemanovistas, Carlos Diegues parece realizar o cinema mais estreitamente ligado a fatos históricos. Também fazendo referência ao próprio passado em seu longa-metragem de estréia, *Ganga Zumba*, ele volta a Alagoas, seu estado natal, para filmar uma história sobre a qual ouvira sempre durante a infância, a do quilombo de Palmares⁴.

O filme seria, segundo o diretor, uma “fábula negra” sobre a liberdade. *Ganga Zumba* conta a trajetória de um pequeno grupo de escravos para levar o jovem Antão – Ganga Zumba, neto de Zumbi – da fazenda em que vive como escravo até o mítico Quilombo, onde será coroado rei de Palmares. O filme é marcado pela precariedade de produção, que transforma a luta pela liberdade dos escravos do século XVII em imagens quase atemporais das dificuldades dos negros em conquistar direitos básicos na sociedade brasileira.

Ganga Zumba, por sua vez, seria a história dos ancestrais dos pescadores negros de *Barravento*, a estréia de Glauber Rocha na direção de longas-metragens, realizado entre 1960-61, mas lançado em 1962, que continuariam vivendo na condição de quase escravos, explorados pelos brancos, ainda donos de sua força de trabalho. Ambos os filmes valorizam a história dos negros, que têm a riqueza de

sua cultura mostrada pela primeira vez no cinema brasileiro. Além de criar a versão negra do herói cinematográfico, tanto Carlos Diegues quanto Glauber Rocha mostram a força, coragem, beleza e sensualidade de homens e mulheres negros. Esses dois filmes explicitam o desejo de recontar a história do Brasil do ponto de vista dos vencidos, de refletir sobre a permanência da injustiça e da falta de liberdade que marcam a história dos negros no Brasil.

Na segunda vertente temática do Cinema Novo, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* causa impacto quando lançado em 1964 ao utilizar os beatos e cangaceiros historicamente presentes no Nordeste como suporte para a discussão de problemas sociais do período em que foi realizado. Ambientado no sertão logo após a morte de Lampião, em 1938, o filme trata de personagens que se rebelam contra a miséria e exploração seculares na região. O filme parte do real, a presença de coronéis, matadores, cangaceiros e místicos na pobreza nordestina, para a introdução de um dado novo, a utopia da transformação da sociedade a partir da consciência e da revolta com esse estado de coisas, que parecia imutável ao longo dos cinco séculos de nossa história.

O momento em que Glauber Rocha situa seu filme é bastante significativo para o Nordeste, pois é o término do ciclo dos vários movimentos messiânicos que vinham ocorrendo desde o final do século XIX bem como o fim do cangaceirismo, com a morte de Virgulino Ferreira da Silva, o famoso Lampião, conhecido como “o rei do cangaço” e “governador do sertão”. Através desses elementos, o cineasta analisa as formas nordestinas de rebeldia popular. Sua intenção era mostrar a rebeldia de líderes em um sistema de opressão, porém rebeliões não revolucionárias – “o beato é um rebelde metafísico; o cangaceiro, um rebelde anarquista” –, segundo sua própria definição⁵. Ainda para seu autor, “o filme não é realista”, e sim uma “crítica” realizada utilizando personagens verdadeiros, que podem ser identificados na história dessas rebeliões nordestinas.

O beato seria a fusão de dois beatos: Lourenço do Caldeirão e Sebastião da Pedra Bonita. Antônio das Mortes, personagem simbólico do Cinema Novo – a quem Jean-Claude Bernardet dedica o livro *Brasil em Tempo de Cinema*, referência fundamental para a crítica do movimento⁶ –, foi inspirado no major José Rufino, o mais

importante matador de cangaceiros da região. Foi ele quem havia matado Corisco, em situação mais ou menos idêntica à do filme. Glauber Rocha amplia o personagem Antônio das Mortes, fazendo uma síntese dos matadores de cangaceiros do sertão com os jagunços do sul da Bahia, fronteira com Minas Gerais, sobre os quais ouviu muitas histórias em sua infância.

Em 1968, Glauber Rocha retorna ao mesmo tema com *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, porém de modo mais abstrato, trazendo de volta o matador de cangaceiros Antônio das Mortes para o Brasil contemporâneo. Com outra visão do cangaço, o personagem agora tomava consciência de que o inimigo não era o cangaceiro, mas os coronéis de quem recebia dinheiro para matar.

Uma das cenas iniciais de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* ilustra a importância do cangaço na história nordestina. Em uma pequena cidade, um professor e um grupo de crianças estão sentados perto da igreja. O professor argúi os alunos sobre a data de alguns dos marcos da história do Brasil: a descoberta, a independência de Portugal, a abolição da escravidão, a proclamação da República e, por fim, a morte de Lampião⁷. Com um evidente prazer do professor e um vivo interesse das crianças, estas repetem os anos em que os fatos aconteceram, e o ano da morte do famoso cangaceiro Lampião é repetido do mesmo modo, e com a mesma ênfase, que as outras datas, consagradas pela história oficial.

Em sua terceira grande temática, o Cinema Novo dos anos 1960 abordou a história política brasileira em *O Desafio*, *Terra em Transe* e *Os Herdeiros*. *O Desafio* faz quase uma história imediata quando trata do impacto causado pelo golpe militar de 1964 sobre jovens intelectuais que acreditavam em uma revolução popular no país. *Terra em Transe* amplia essa discussão ao mostrar antecedentes e trágicas consequências desse golpe, engendrado por lutas entre posições ideológicas diversas. Cobrindo um período bem mais longo, *Os Herdeiros* traça um panorama da política brasileira dos anos 1930 até a implantação da ditadura total – o chamado golpe dentro do golpe – com a decretação do AI-5, em dezembro de 1968⁸.

Os três filmes são conduzidos por personagens que se aproximavam da realidade vivida pelos próprios cineastas – um jornalista-

escritor tornado impotente pela ditadura para a produção literária e até para o amor, em *O Desafio*; um jornalista-poeta dividido por ligações afetivas e ideológicas opostas, um homem dilacerado entre a poesia e a política, em *Terra em Transe*; e, finalmente, um jornalista arrivista, que não sofre com os acontecimentos, mas tira proveito deles para conseguir poder e dinheiro, em *Os Herdeiros*.

Assim, esses três personagens representariam posições de artistas e intelectuais brasileiros diante do regime imposto pela força, entre 1964 e 1968. O escritor rende-se aos fatos; o poeta seria um de seus amigos mortos pela repressão militar, enquanto o jornalista pragmático pertenceria ao grupo dos que traíam antigos companheiros para seguir sempre ao lado dos vitoriosos.

Menos diretamente vinculados a fatos históricos, *Porto das Caixas*, primeiro longa-metragem de Paulo César Saraceni, rodado em 1963, e *O Padre e a Moça*, a estréia de Joaquim Pedro de Andrade, em 1966, na direção de longas-metragens de ficção⁹, apresentam tipos de vida e comportamentos de pequenas cidades do interior, paradas no tempo, estagnadas em suas atividades econômicas, sem uma dinâmica urbana, como se toda a movimentação em torno da recente “ideologia do desenvolvimento”, de fato, não atingisse a maior parte do país.

Ao contrário da estagnação dessas cidades quase rurais, há um país urbano em ebulição, que se transforma ao longo da década de 1960. É o Brasil do litoral, mais especificamente da região Sudeste, onde se concentrava o dinamismo das mudanças. A *Grande Cidade*, segunda experiência de Carlos Diegues na realização de longa-metragem, em 1966, faz essa ligação entre o “velho” e o “novo”, a falta de perspectivas do campo e a busca de oportunidades – nem sempre bem-sucedida¹⁰ – na cidade grande. *A Falecida* (1965) e *Garota de Ipanema* (1967), as duas primeiras realizações de Leon Hirszman em longa-metragem, e ainda *Macunatma*, mais um filme de Joaquim Pedro de Andrade, rodado em 1968¹¹, mostram aspectos da mentalidade, costumes e comportamentos de um Brasil plural, rico-pobre, tradicional-moderno, rural-urbano, injusto, cujas maiores cidades inchavam-se pela migração, sobretudo nordestina, de homens e mulheres obrigados a abandonar seus lugares de origem para não morrer de fome.

NOTAS

* Este texto é parte integrante do projeto de pesquisa *VIVENDO O CINEMA...ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA*; UMA MEMÓRIA DO CINEMA NOVO (1962-1969), realizado através da BOLSA VITAE DE ARTES, concedida pela Vitae – Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social.

1 Além da referência explícita a Chica da Silva, há uma cena em *Memória de Helena* na qual Inês conta a história de uma escrava, liberta pela lei da abolição, em 1888, que dedica sua vida à construção de uma igreja, na qual é enterrada.

2 Não se pode esquecer que Diamantina foi também onde nasceu o presidente Juscelino Kubitschek, cujo governo era o símbolo da “redescoberta” do Brasil que os jovens cineastas pretendiam empreender.

3 Considero esse grupo mais restrito como núcleo fundador do Cinema Novo, pois começaram como críticos, passando em seguida à realização trabalhando em conjunto ao longo dos anos 1960. Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra seriam seus precursores, enquanto nomes como os de Walter Lima Júnior e Arnaldo Jabor, por exemplo, formariam já uma segunda geração do movimento.

4 Vale lembrar a retomada que ele fará do tema com os filmes *Xica da Silva*, em 1975/6, e *Quilombo*, em 1983.

5 ROCHA, Glauber. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p.125.

6 BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 3ª ed., 1978.

7 “Em que ano foi descoberto o Brasil?”, pergunta ele. – “1500”, respondem as crianças. – “De novo”, pede o professor. – “1500”, repetem as crianças. – “A independência do Brasil, em que ano foi?”, pergunta o professor. – “1822”, respondem as crianças. – “Os escravos, em que ano foi?”, quer saber agora o professor. – “1888”, dizem as crianças. – “A República, em que ano foi?”, pergunta o professor. – “1889”, respondem as crianças”. – “De novo”, pede o professor. – “1889”, repetem as crianças. – “E Lampião, em que ano morreu?”. – “1938”, respondem as crianças. – “De novo”, pede novamente o professor. – “1938”, repetem as crianças.

8 Abordagem que se evidencia em seu subtítulo: *uma estória de nossa história, de Carmem Miranda à Brasília, de Getúlio Vargas à televisão*.

9 Em 1963, ele havia realizado o documentário *Garrincha, Alegria do Povo*.

10 Segundo material de divulgação do filme, seu título, subtítulo e síntese são: “*A Grande Cidade* ou As Aventuras e Desventuras de Luzia e Seus 3 amigos Chegados de Longe (onde se conta a história de uma mulher e três homens que vieram tentar a sorte na cidade grande e de como, à procura da felicidade, encontraram o amor, a morte e até mesmo certas alegrias)”. Documento arquivado na Curadoria de Documentação e Pesquisa da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

11 Mais tarde, já em 1972, Joaquim Pedro de Andrade realiza *Os Inconfidentes*, um filme mais explicitamente vinculado a fatos históricos.

**RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E
CINEMA: LITERATURA
COMPARADA, ADAPTAÇÃO
E TRANSPOSIÇÃO**

POLICARPO E MACUNAÍMA: DUAS VISÕES DO NACIONAL NO CINEMA

MIRIAM DE SOUZA ROSSINI – UNISINOS

O objetivo deste trabalho é, a partir da adaptação cinematográfica de dois personagens-símbolos da literatura brasileira, que são *Policarpo Quaresma* (1998), de Paulo Thiago, e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, discutir dois ângulos através dos quais se constroem os discursos sobre a identidade nacional. A intenção é ver, por um lado, o diálogo entre cinema e literatura e, por outro, como esse diálogo é marcado pelo momento histórico em que o filme é feito. Pelo entrecruzamento desse olhar perpassa a construção do herói e do anti-herói como duas possibilidades que marcam a construção da identidade brasileira.

O filme de Paulo Thiago, *Policarpo Quaresma, o herói do Brasil*, baseia-se no livro *O triste fim de Policarpo Quaresma*, escrito em 1911 por Lima Barreto¹; já o filme de Joaquim Pedro de Andrade, *Macunaíma*, baseia-se no livro *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade², escrito em 1926. Embora ambos os livros tenham sido escritos num curto espaço de tempo (mais ou menos três meses), eles até hoje marcam nosso imaginário devido às características dos seus personagens principais: Policarpo, o herói defensor do Brasil, e Macunaíma, o anti-herói que defende apenas os seus interesses pessoais.

A literatura de Lima Barreto pertence ao pré-modernismo, pois, como explica Alfredo Bosi³, aquele autor introduz no Brasil um estilo realista de texto e de conteúdo, mais voltados para o cotidiano. Mário de Andrade é um dos expoentes do movimento modernista, que avança no rompimento definitivo com os academicismos dos

literatos anteriores, tanto em termos de forma quanto de conteúdo. Entretanto, se ambos buscam para o seu trabalho literário um formato diferente, o modo como olham para o país é marcado tanto por suas condições sociais e culturais diferentes, como pelo momento histórico em que se localizam.

Lima Barreto⁴ é marcado pela questão da cor, das dificuldades financeiras e pessoais, pela bebida. Seu olhar para o Brasil é bastante ferino, pois sabe que dificilmente encontrará espaço numa sociedade racista e aristocrática como a brasileira. Os meios acadêmicos não o reconhecem, pois não possui título, não é doutor; além disso é mulato e depende de seu salário para viver e ajudar a família. Mário de Andrade é seu oposto. Pertence a uma família bem situada social e economicamente; estudou desde cedo e obteve mais de um título acadêmico; foi professor, compositor, poeta, escritor e tantas outras coisas. Apesar destas diferenças “estruturais”, ambos vivenciam um Brasil que se transforma, que lentamente se torna urbano, moderno na sua forma, mas que no seu íntimo continua preso aos arcaísmos forjados por uma sociedade latifundiária; uma sociedade que continua fortemente estratificada e onde a diferença entre classes sociais é gritante. Lima Barreto prefere falar sobre as diferenças sociais; Mário de Andrade, sobre as estruturas arcaicas e modernas que impregnam o País.

Embora esta apresentação não se proponha a analisar os textos literários, a rápida contextualização dos autores tem o objetivo apenas de salientar alguns aspectos que depois serão importantes para compreender a relação entre as obras e os filmes aos quais deram origem, e a relação dos filmes com os seus respectivos contextos históricos.

Começaremos analisando a obra de Paulo Thiago, *Polícarpo Quaresma, o herói do Brasil*, (1998). O primeiro ponto a se observar é que o título do filme é diferente daquele dado ao livro: enquanto no livro o título marca o triste fim do personagem, no filme o que se ressalta é seu heroísmo, ou seja, a morte de Polícarpo é a primeira coisa que se reinterpreta, de triste ela passa a ser heróica. Esta alteração no sentido do personagem que o subtítulo do filme propõe é um indicativo de que o olhar sobre Polícarpo será realmente outro que não o do sentido original do livro. Tal alteração é significativa, pois

olhando o filme e lendo o livro tem-se a impressão de que os personagens, apesar de possuírem o mesmo nome, são totalmente estranhos entre si.

Enquanto o Policarpo de Lima Barreto é um personagem tímido, meio amalucado, introvertido, o personagem de Paulo Thiago é alguém extrovertido, sedutor e lúcido, embora amalucado. A questão é que a loucura do personagem do filme não é pacífica, quer dizer, ele não se resigna com o que os outros pensam dele, como faz o personagem do livro: ele age, esbraveja e tenta convencer a todos de que seu ponto de vista, mesmo exótico, tem fundamento. Para entender esta reinterpretação do personagem de Lima Barreto, é preciso levar em conta o momento da produção do filme: segunda metade dos anos 90. Desde que os ventos neoliberais passaram a atravessar o País, um discurso antinacionalista passou a imperar em vários meios. A abertura do Brasil para o capital estrangeiro, as privatizações e várias outras medidas que facilitaram a entrada da antiga colônia portuguesa na onda globalizante da economia tornou obsoleto todo e qualquer discurso a favor do nacional. Nada mais retrógrado, envelhecido, do que propostas nacionalistas, pois elas iam contra as tendências econômicas dos tempos pós-modernos.

O próprio cinema brasileiro, durante a década de 90, esteve bem próximo da extinção, pois desde o fechamento da Embrafilme, em 1990, pelo ex-presidente Collor de Mello, ficou sem sua infra-estrutura de produção e distribuição, o que só começou a ser lentamente revertido após 1993, com a primeira Lei do Audiovisual. É nesse contexto, em que os bens materiais e simbólicos vindos de fora do País passam a imperar, que o filme de Paulo Thiago é realizado. Para se contrapor aos discursos neoliberalizantes, ninguém melhor do que o personagem que já fazia parte do imaginário brasileiro como o maior defensor da cultura e dos produtos nacionais: Policarpo Quaresma. Espécie de quixote brasileiro, o major Quaresma emprega sua vida no estudo e na defesa das coisas do Brasil, e por estas ele compreende tudo aquilo que fazia parte da terra antes da chegada dos portugueses: a língua, os costumes, a culinária etc. Isso porque o verdadeiro brasileiro é o índio, de quem descenderíamos, e não o português, um usurpador, um colonizador.

Esta visão que impregna o personagem de Lima Barreto era fundamental para o discurso que se queria construir nos anos 90 em defesa do nacional, em oposição às invasões estrangeiras exatamente naqueles pontos em que Quaresma queria transformar o Brasil. No entanto, se o personagem era tão rico por um lado, por outro a sua construção no romance era muito negativa. Afinal, o que Lima Barreto queria era justamente se contrapor àquela onda patriótica e ufanista dos primeiros anos da República, que procurava negar que o Brasil continuava enfermo: com mais saúde do que saúde, como diria Macunaíma; saúvas, aliás, que comiam os brotinhos de toda planta que o major laboriosamente plantava. A falta de projetos práticos e realistas por parte daqueles ufanistas era outro ponto que o escritor pré-romântico atacava através de seu personagem Quaresma.

Toda essa visão negativa sobre o personagem, entretanto, não interessava ao diretor Paulo Thiago, por isso ele precisava reinterpretar, reestruturar o personagem de Lima Barreto. Assim, Quaresma torna-se, no filme, um homem de personalidade forte e sedutora; um homem excêntrico e com idéias próprias, e que não foge de uma luta para defendê-las. Seu primeiro embate é um ofício propondo que o Brasil adote o tupi-guarani como língua oficial; porém, se no livro ele apenas envia o ofício, o que o torna motivo de pilhérias na cidade, no filme ele vai para a câmara lutar pela sua idéia; pede a palavra, discursa, fala em tupi-guarani e é apoiado por sua afilhada Olga. No filme, a defesa do tupi-guarani pelo personagem é tão enfática, que ele chega a ir às vias de fato com um superior hierárquico, indignado por Policarpo ter escrito um documento oficial na língua defendida. Em função disso, Quaresma é internado.

No hospício, porém, continua sua revolução: dá aulas para os internos e chega mesmo a organizar uma fuga malsucedida. Sua defesa em nome da liberdade é tanta que Quaresma consegue fazer com que o diretor do hospício adote posturas mais liberais no tratamento dos internos, derrubando grades, paredes e deixando-os se divertirem livremente. A lucidez de Quaresma ao discutir com o diretor da instituição é tão convincente que leva o outro a se sentir na posição de louco; a inversão dos olhares sobre a loucura com certeza possui toda a releitura sobre a questão que surge com Foucault,

e que portanto é bem atual. Por outro lado acentua o caráter revolucionário e ativo do personagem filmico.

Após sair do hospício, o major Quaresma compra um sítio, a fim de provar que as terras do Brasil são férteis. Nesta tarefa, ele aplica toda a ciência que tem disponível, é vestido com uma máscara medieval e parte na sua luta contra as saúvas. Porém, o diretor dá um toque moderno a esta parte da narrativa, introduzindo na história um grupo de sem-terra que vai pedir auxílio ao major e este os permite cultivar uma parte de sua propriedade. Esta proposta de “reforma agrária” faz parte do discurso atual, embora o personagem do livro pergunte-se qual é o propósito de tanta terra abandonada se há tantos braços precisando de trabalho. A ação dos latifundiários, vizinhos de Quaresma, denuncia a ação praticada ainda hoje: a plantação e as casas destes agregados são queimadas, várias pessoas são mortas neste ato truculento e ninguém é punido.

A perseguição local que o major sofre por não querer participar das falcatruas eleitorais, aliada à deflagração da Revolta da Armada, inspiram-no uma nova ação patriótica: retornar para o Rio de Janeiro e apoiar o governo de Floriano Peixoto, por quem ele nutre grande admiração. No filme, para marcar o absurdo da ação, o major é reintegrado ao Exército, e seus soldados são ex-companheiros do hospício que o reconhecem: “vejam ele dava aula de loucura no hospício, e agora até parece mais louco”. Este exército de loucos é tão absurdo que até ganha uma condecoração, embora não tenha realizado nenhuma ação militar efetiva. Mesmo assim, é em função desta condecoração que o major Quaresma segue para seu novo posto: carcereiro do presídio onde estão os revoltosos da Armada. A ironia da situação contrasta com a vocação libertária de Quaresma: agora ele é o encarregado, mas não pode tomar nenhuma atitude contrária às suas intenções. Sua função é apenas fantoche, por isso quando decide denunciar para o próprio Floriano as execuções que estão sendo praticadas no presídio, ele mesmo acaba como traidor. No livro, o personagem reflete sobre sua vida e tudo o que perdeu por causa de um sonho infundado; no filme, este é um momento importante, pois é quando ele é levado pelas mãos do carcereiro Átila, um dos ex-companheiros do hospício, para a sua execução. Para animar o prisioneiro,

Átila diz: Vamos, Quaresma, que você vai virar herói.

A certeza do lunático é traduzida pela composição do quadro: atrás de Policarpo, uma montanha de sacas cinzas formam o contorno do mapa do Brasil, e o personagem, no meio, é o coração do País: as balas são atiradas contra o próprio país, e o sangue que escorre é o da nação. A identificação de Policarpo Quaresma com o Brasil torna-o o autêntico brasileiro, o seu defensor e matá-lo é também manchar a Pátria com sangue, e de uma forma covarde. Mesmo que as proposições do personagem sejam esdrúxulas (falar tupi-guarani, receber as pessoas aos prantos), acredita tão ingenuamente nelas que não há como não simpatizar com ele. Por outro lado, sua ingenuidade também o faz aceitar como verdadeiras determinadas afirmações sobre o Brasil. Por exemplo, desde Pero Vaz de Caminha que se acredita que nas terras brasileiras plantando tudo dá. Policarpo tenta seguir à risca este preceito, procurando não fazer uso nem de adubos nem de maquinários modernos: acha que apenas os traidores da Pátria fariam isso. Daí estar portando a máscara de ferro enquanto mata as formigas, pois a máscara o liga diretamente a Dom Quixote. Um cavaleiro medieval perdido em terras tropicais. Em uma cena sensual e bela, Policarpo, deitado de bruços sobre a grama, movimenta os quadris como se fizesse amor com a terra. Ele quer fertilizar o solo com os seus sentimentos patrióticos. Nele tudo é verde e amarelo.

É por este mesmo amor ilimitado à Pátria que ele morre, e é sua morte que o torna herói. Ao morrer, todas as suas esquisitices transformam-se em qualidades desejáveis e que devem ser seguidas pelos “nacionais”. Olhar as coisas do Brasil com mais cuidado e não pensando apenas nos interesses próprios. Como um filme tem em média duas horas, é necessário que sejam feitas opções dentro do livro, condensações, reduções. E todas estas são realizadas para ratificar o novo caráter do personagem. Esta atualização da história feita por Paulo Thiago inverte o sentido original da narrativa literária, como disse antes, e isso perpassa todo o filme e, em maior ou menor grau, os demais personagens da narrativa fílmica. As mudanças nas personagens de Olga, afilhada de Policarpo Quaresma, e de Ismênia, vizinha do major, são as mais notáveis. No filme, Olga é uma mulher à frente de seu tempo, lutando pelo direito ao voto feminino, pela

expressão feminina. Acompanha o padrinho em tudo e nutre por ele uma paixão platônica.

Olga e Quaresma completam-se em sentimentos, e é apenas com ele que a moça consegue segredar o que lhe vai na alma. Mesmo assim, casa-se com um médico de inteligência medíocre, o que é compreensível no livro, mas não no filme. Daí a consciência de sua infelicidade conjugal, que a faz não medir esforços para salvar Policarpo da morte, e inclusive ir vê-lo na prisão, gesto inexistente no livro. Na prisão, é para ela que Policarpo externa sua decepção com os rumos tomados na vida, ao que ela lhe revela seu amor. Com isso, a cena da morte de Policarpo torna-se mais forte, pois ele encontra em Olga a sua seguidora.

Já Ismênia, que no livro era uma jovem sem qualquer viço, no filme é bastante atraente e sensual, inclusive seduzindo o major Quaresma, por quem também é apaixonada. Na noite de seu noivado, Ismênia faz sexo furiosamente com o major, e esse, ao ser indagado pela mãe da moça pelo motivo de tanto sangue em suas roupas, responde que ambos fizeram uma sangria, um ritual indígena em nome da fertilidade da futura noiva. Este aspecto sensual e irônico é do personagem do filme, o que ajuda a torná-lo mais vivo e atuante, ao contrário do personagem do livro que às vezes é tão servil e apagado.

Já o filme de Joaquim Pedro de Andrade faz um outro tipo de trabalho com o livro de Mário de Andrade. Se ele cria e recria situações, não o faz em prejuízo da “alma” da narrativa e do seu personagem. Ao contrário, as cenas acrescentadas são para atualizar o tempo da narrativa com o tempo da filmagem: fins da década de 60, regime militar, AI-5. São estes aspectos que o diretor acrescenta à história do índio malandro que não gosta de trabalhar e que tem muito gosto em enganar os irmãos mais velhos e fazer sexo com a mulher de um deles. Ao contrário de Policarpo, que é todo caráter, Macunaíma não tem caráter algum, como sentenciar o autor do livro. O que é melhor do que um personagem como esse para ser o alterego de uma nação que estava sendo profundamente atingida pelas torturas, mortes e perseguições do regime militar? Às medidas de exceção, a malandragem de Macunaíma para se safar das situações difíceis; para a época de conservadorismo, a preguiça descarada do herói sem caráter.

Nesse sentido é que o filme de Joaquim Pedro quis preservar aquilo que era próprio do personagem de Mário de Andrade: a preguiça, a malandragem, a falta de caráter. Estas eram as qualidades necessárias para se sobreviver a uma época como aquela, além do que, num momento tão conservador, o malandro era o herói perfeito, trazido às telas pelos cineastas franceses da Nouvelle Vague. *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, apresentou seu personagem suburbano tirado das páginas dos jornais; Joaquim Pedro preferiu seguir a tendência Tropicalista que trouxera de volta as reflexões modernistas e antropofágicas da década de 20. Além do que muitas das questões apontadas pelos modernistas ainda não tinham sido resolvidas (arcaísmos e modernidade ainda atravessam a nossa sociedade de norte a sul).

Para acentuar a ligação de Macunaíma com o país, o personagem vestia-se em geral com roupas verdes e amarelas, além de ser enquadrado em cenários verde e amarelo. Seja na mata, ou na cidade, a composição das cores era feita para salientar a bandeira do Brasil. O mesmo recurso também aparece no filme de Paulo Thiago: em vários momentos as cores da bandeira marcam a brasilidade de Policarpo Quaresma, porém num sentido positivo. Macunaíma é negativo e ligá-lo à nação é explicitar o sentido negativo desta nação naquele momento.

Percebe-se, portanto, que o personagem Macunaíma servia como “uma luva” para as discussões do tempo presente às da filmagem. Da mesma forma, os demais personagens também foram atualizados: a Ci do filme era uma guerrilheira, moderninha, de minissaia e segurando uma metralhadora; a típica estudante burguesa envolvida em ações de expropriação, como eles chamavam os assaltos. Já Macunaíma não vira homem feito devido à feitiçaria, mas sim torna-se branco e loiro devido a uma água mágica – com isso sua possibilidade de inserção social é maior. O gigante Venceslau Pietro Pietra, que roubou a muiraquitã, talismã que Ci deu a Macunaíma, no filme é um terrível capitalista, também comedor de gente. Ou seja, as adaptações na história que o diretor faz não alteram o sentido com o narrado, embora atualizem as construções narrativas para falar daquele momento específico da história brasileira.

Outro ponto interessante a ser ressaltado é de que no filme o final de Macunaíma é bem mais trágico: após ser abandonado por todos, pois não agüentavam mais seu mau-caratismo, Macunaíma vai viver sozinho na antiga aldeia, abandonada. Lá, totalmente decrépito, acompanhado de um papagaio que é para quem conta suas antigas aventuras, ele cai numa lagoa cujas plantas e reflexos de luz formam a bandeira nacional, verde e amarela. O sangue do herói sobe e tinge estes contornos da bandeira, novamente marcando com sangue a história nacional.

Assim, se o sangue de Policarpo é sagrado, é o sangue que purifica a nação e que o transforma em herói, o sangue de Macunaíma é quase uma sangria: a extirpação da parte podre da nação. Esta associação entre os dois fica mais forte quando vemos que o ator dos dois filmes é o mesmo: Paulo José, o que ajuda a criar esta cumplicidade entre os dois personagens, herói e anti-herói, que aparecem quase como os dois lados de uma moeda. Porém, o herói é morto, enquanto o anti-herói se deixa morrer. Será que o primeiro incomoda mais do que o segundo? Seja como for, ambos dão-se conta de que os males do Brasil são muita saúde e pouca saúde, frase repetida por Macunaíma, e a maior praga a atacar a plantação de Policarpo. Herói ou anti-herói, os dois lutam contra o mesmo inimigo.

NOTAS

1 BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 12e. São Paulo, Ática, 1994.

2 ANDRADE, Mário. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. 24e. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1987.

3 BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32e. São Paulo, Cultrix, 1994, p.316-324.

4 CURY, Maria Zilda. *Um mulato no reino de Jambom*. As classes sociais na obra de Lima Barreto. São Paulo, Cortez, 1981.

O CINEMA E OUTRAS ARTES DE HAROLD PINTER

UBIRATAN PAIVA DE OLIVEIRA – UFRGS

O romance *The Comfort of Strangers*, de Ian McEwan, serviu de base para o roteiro escrito por Harold Pinter para o filme do mesmo título dirigido por Paul Schrader. Uma análise comparativa dos três fornecerá um exemplo consistente de como adaptações de obras literárias que não se limitam a tentar reproduzir fielmente os originais podem valorizá-los através da utilização dos recursos que o cinema proporciona, fato do qual resulta uma autêntica recriação, que pode incluir outras artes, tais como a pintura e a música.

O romance conta a visita de dois jovens, Colin e Mary, a uma cidade não especificada. Ao perderem-se pelas ruas aceitam a ajuda de um estranho, Robert, que lhes conta sua vida, salientando a figura do pai, temido de todos. Posteriormente, por duas vezes aceitam convites para ir ao apartamento de Robert e de Caroline, sua mulher, onde Colin será morto pelo primeiro.

No roteiro e no filme essa história é basicamente mantida. Algumas mudanças, que vão dos mais sutis detalhes a algumas insistentes reiteraões, no entanto, fornecem à versão cinematográfica uma força que o romance não possui, tendo alguns de seus temas centrais enfatizados desde o início.

Um dos aspectos que contribuem para essa valorização é a identificação no filme da cidade como sendo Veneza, decisão que em nada prejudica o mistério, pois suas ruas são realmente labirínticas, fato que, somado à onipresença da água resulta em sérias limitações à capacidade de locomoção de qualquer um, especialmente se dela não for nativo ou bom conhecedor e bem expressa a falta de rumo

no relacionamento do casal ao literalmente nelas perder-se. Além disso, a cidade em si vem somar-se às inúmeras ambigüidades presentes na obra, mescla que é do encontro ocidente-oriental, fato que é reforçado pela trilha-sonora musical de Angelo Badalamenti. Ambigüidade que se manifesta ainda de outra forma quando se considera tratar-se de uma das mais belas cidades do mundo e que sofre, ao mesmo tempo, as mórbidas conseqüências de contar com um autêntico sistema de esgotos a céu aberto, como muito bem o expressaram Thomas Mann, em *Morte em Veneza*, e Luchino Visconti, na versão cinematográfica da mesma obra. Pode-se acrescentar, ainda, a tradição que se desenvolveu na literatura e no cinema de apresentar essa cidade como o local desencadeador de grandes revelações e mudanças.

A presença da fotografia logo de início, tanto no roteiro como no filme, é outro aspecto que traz mais força a este do que aquela contida no romance. No primeiro, isso acontece desde a longa seqüência de abertura, que apresenta todas as dependências do apartamento de Robert. Dentre os muitos objetos mencionados encontra-se uma câmera fotográfica com uma lente *zoom* e tiras de filmes revelados, que no filme somente aparecerão mais tarde.

Uma cuidadosa descrição do apartamento também é feita no romance, porém mais adiante, após o despertar de Mary na primeira visita. A antecipação acentua sua importância, palco que será do sacrifício final, e introduz de imediato elementos fundamentais, tais como navalhas, que funcionam como prenunciadoras do assassinato, e dois relógios antigos, que introduzem o tema da competição sócio-sexual que leva Robert a defender com todas suas forças o patriarcalismo herdado de seu pai e de seu avô.

Pouco depois, desde os primeiros passeios de Mary e Colin, por várias vezes ouve-se o som de uma câmera fotográfica sendo acionada, seguido da cristalização da imagem transformada em preto-e-branco, apresentando instantâneos do rapaz tirados de um ponto de vista diverso daquele mostrado pela ação, fato no mínimo intrigante, ao fazer do espectador testemunha de um ato do qual os protagonistas não estão conscientes. Além do mistério que tais instantâneos introduzem, já preparando o futuro desfecho, eles igual-

mente ressaltam um dos temas importantes da obra, como a noção de espetáculo, inerente à qual encontram-se os atos de observar e ser observado, autêntico voyeurismo, “precisamente os elementos necessários para transformar um romance em um filme”¹.

McEwan, por sua vez, introduz o elemento fotográfico mais tarde, quando da primeira aparição de Robert, que carrega uma câmera e, posteriormente, através da imagem de Colin que ele deixa Mary ver na primeira ida a seu apartamento. Somente no final esse elemento aparece com toda força, com a revelação da parede coberta de fotografias, fato que funciona como um autêntico desnudamento da verdade, simultaneamente revelando as intenções de Robert e de sua mulher e a inexorabilidade da situação. O filme, por outro lado, não apenas mantém esses elementos, como lhes fornece maior impacto ao revelar que, muito antes de ser encurralado, Colin já fora gradual e inexoravelmente sendo capturado através das fotografias que Robert fora tirando e acumulando ao longo da sua estada em Veneza. É possível até mesmo afirmar-se que a realidade esteja contida muito mais nas fotografias do que nos inocentes passeios do casal pela cidade. Eis que seu desnudamento expõe a maneira pela qual Robert “usa a câmera para objetificar Colin enquanto prepara sua destruição”². Quando esta ocorre, trata-se de uma simples consequência de uma conquista anteriormente obtida e materializada nas imagens espalhadas pelas paredes. Se for estabelecida uma comparação com o filme *Blow Up*, é possível afirmar que, enquanto no filme de Antonioni as fotos revelam o crime que teria acontecido, em *Comfort* elas conduzem ao crime que acontecerá.

Um outro aspecto que ressalta a importância da identificação de Veneza é a tradição da confecção de máscaras lá desenvolvidas e que se tornou sua marca registrada, cuja presença marcante pode ser sentida durante seu famoso carnaval. Metaforicamente, é possível afirmar que a própria beleza da cidade funcione como uma máscara a esconder não apenas a insalubridade já referida como seu lado violento, da mesma forma que o filme, ao apresentar Robert vestindo um traje Armani branco, não apenas “faz da indagação de Mary a esse estranho sobre um lugar onde comer mais crível”³ como também faz com que essa aparentemente imaculada elegância funcione

como disfarce a esconder a violência que existe por trás de si: "Pinter aguça o mal domesticando-o na Veneza mais realista de sol, bares, restaurantes e da atividade turística de São Marcos. Assim, ele é capaz de traçar o mal insidioso instalado sob o terno branco de seu antagonista demoníaco"⁴.

Através desse detalhe, torna-se possível afirmar que o filme supera tanto o romance quanto o roteiro, que mantém a descrição quase caricata de um traje homo-sado-masquista usada por McEwan: "Ele é atarracado, musculoso. Veste uma camisa preta bem justa, desabotada quase que até sua cintura. De uma corrente em volta de seu pescoço pende uma lâmina de barbear imitando ouro"⁵. Ao fazer essa escolha, Schrader não apenas fornece pistas da ambigüidade do personagem como evita a obviedade sugerida por ambos os textos.

Da mesma forma que roteiro e filme, também o romance apresenta uma detalhada descrição do apartamento. McEwan faz com que ela ocupe uma posição central na sua história, o que lhe confere destaque. No entanto, antecipada para a abertura do roteiro e do filme, além de anunciar de pronto alguns de seus temas, a seqüência enfatiza a importância que o imóvel terá no desenrolar da história, na qual exercerá as funções de prisão e de palco para a realização de um ritual macabro. Em ambos o apartamento retorna com força não apenas com o despertar de Colin e Mary e o subsequente jantar, como também se faz presente de forma intermitente, em rápidos flashes antes do clímax, os quais expressam sua permanência na mente dos dois e seu poder de atração que os conduzirá ao sangrento desfecho. Este já se faz sentir na imagem inicial do filme, que apresenta o teto do apartamento, de onde pendem candelabros cujas extremidades inferiores de cor vermelha assemelham-se a gotas de sangue.

Entre os objetos encontrados no apartamento, o romance também refere-se a mais de uma dúzia de quadros a óleo, a maioria dos quais retratos sombrios. Dentre as poucas paisagens, duas "mostravam árvores despidas, mal e mal discerníveis, elevando-se sobre lagos obscuros, em cujas margens figuras sombrias dançavam com os braços erguidos"⁶. Não poderiam tais árvores despidas referirem-se à esterilidade do casal, ou dos casais envolvidos? O lago obscuro não poderia corresponder a Veneza e suas águas poluídas? E as duas figu-

ras sombrias a dançar não seriam um referência direta aos anfitriões em plena prática de um ritual macabro?

Embora mantido no roteiro, um quadro com essa descrição não aparece no filme, no qual vários outros são mostrados e todos têm um papel a exercer. O primeiro é um desenho de Veneza vista do alto, desta forma identificando-a como o local da ação, ainda dentro do apartamento. Há um outro quadro, imenso, que mostra uma mulher vestida de branco adormecida sobre um leito e, sentada no chão, encontra-se uma outra pessoa, também escostada ao leito vestindo roupa escura e também adormecida. Não há como evitar, com base na posição da segunda, muito semelhante à de Colin ao morrer, e à da primeira, desacordada, estabelecer contato com a cena pós-assassinato. O mesmo quadro retornará ainda duas vezes em momentos cruciais: primeiro, precedendo o soco desferido por Robert em Colin e, de novo, quando da seqüência do assassinato.

O uso da pintura por parte de Pinter e de Schrader não se detém aí. Há quadros cobrindo portas no apartamento mostrando figuras humanas em tamanho natural, as quais, a cada vez que são abertas, podem acabar por revelar surpresas, ao serem transpostas por pessoas totalmente diferentes daquelas presentes nos quadros, dessa forma acrescentando mais elementos a sugerir ambigüidades: detrás de uma figura feminina eis que, de repente, surge uma masculina, por exemplo.

Além disso, tanto o roteiro como o filme introduzem uma visita dos viajantes à Scuola di San Giorgio, no interior da qual Colin e Mary apreciam e comentam os quadros do pintor veneziano Vittore Carpaccio. Schrader manteve a saída dos dois da Scuola contida no roteiro e o diálogo que eles estabelecem a respeito de um dos quadros desse pintor confirma a existência de uma crise em seu relacionamento.

A pintura mostrando o gabinete de Santo Agostinho, infelizmente, não aparece no filme, mas ao observá-la não há como evitar se estabelecer uma relação entre o interior que ela mostra com o apartamento de Robert, dada a considerável semelhança entre os dois.

É durante essa conversa que aparece a primeira cristalização da imagem de Colin em preto-e-branco. Ocorre também, ao final des-

ta, primeira aparição clara, ainda que silenciosa, de Robert, vestindo seu terno branco, a intrometer-se de vez na vida do casal. Ligada à cena que imediatamente a sucede, na qual Colin corta-se ao barbear-se no hotel, resultam agrupados praticamente todos os elementos que contribuirão para o desfecho da narrativa.

Ainda no interior da Scuola, dois enormes quadros são objeto de demorada exposição. Ambos são igualmente da autoria de Carpaccio e intitulam-se, respectivamente, *São Jorge e o dragão* e *São Jorge leva o dragão para a cidade de Veneza*.

Sabendo-se ser São Jorge o padroeiro da Inglaterra e, somando-se a isso, a semelhança que a pintura mencionada anteriormente – *Santo Agostinho em seu gabinete* – apresenta com relação ao apartamento de Robert, inevitável torna-se estabelecer a relação dessas obras com a discussão sobre a Inglaterra, que tem lugar durante o jantar que este último oferece a Colin e Mary. Essa discussão não ocorre no romance, sendo introduzida por Pinter no roteiro e mantida no filme, do que resulta uma expansão de seus temas, no caso, o da “política sexual (a metáfora central do roteiro em relação à política autoritária)”⁷, numa alusão ao então governo de Margaret Thatcher.

Durante o jantar, principalmente Mary e Colin opõem-se ao posicionamento fascista do anfitrião, que, ao mesmo tempo, deixa escapar várias pistas de sua própria ambigüidade. Quando Mary afirma que, devido à falta de liberdade a Inglaterra de então não é mais tão linda quanto aquela que Robert conhecera, este quer saber a que tipo de liberdade ela se refere.

Todo o posicionamento fascista de Robert emerge aqui com força total. Ao afirmar que a sociedade deve purificar-se através da eliminação dos pervertidos, ele expressa toda sua própria ambigüidade e o faz notadamente através de uma frase igualmente ambígua que manifesta toda a genialidade de Pinter e praticamente sintetiza o enredo de *Comfort*: “Put them all up against a wall and shoot them”. Traduzida, a frase perde grande parte de seu impacto, pois o verbo *to shoot*, que significa “fuzilar”, também quer dizer “fotografar”, contendo dessa maneira ambigüidade equivalente à de quem a pronuncia e de quem a corrobora. E, conforme anteriormente observado, é justamente através da fotografia que Robert gradualmente concreti-

za o assassinato de Colin, a quem, ao utilizar as expressões *poof* e *fruit*, inclui no grupo de pervertidos que devem ser exterminados para o bem da sociedade.

A conseqüente execução ocorre não por fuzilamento mas através de degolamento com uma navalha, perpetrando um ato que apresenta todas as características de um ritual macabro e premeditado:

Perante a galeria de retratos de Colin em seu quarto de dormir, ela [Caroline] confessa a Mary que quando Robert os trouxera para casa fora como fantasia tornando-se realidade: "É como entrar em um espelho". (46)

Pinter capta esta imagem da fusão de fantasia e realidade em um espelho (Narciso fundindo-se com sua imagem na morte) colocando o assassinato ritual de Colin contra um espelho gigante. Da mesma forma que Pentheus está vestido de mulher para sua morte/iniciação em *As Bacantes*, de Eurípides, Caroline lambuza os lábios de Colin com seu próprio sangue proveniente de sua queda resultante da tentativa abortada de Colin de escapar do casal⁸.

O espelho já merecera destaque quando da apresentação inicial do apartamento, ocasião em que Caroline tem sua imagem nele refletida até desaparecer, como que tendo-o penetrado. Não há qualquer referência a ele na cena do crime do romance, Colin sendo executado contra uma parede e, evidentemente, resvalando para o chão, assumindo posição semelhante à da mulher que aparece no quadro anteriormente referido. Além do espelho, há outros detalhes significativos que dão ao roteiro e ao filme uma força maior do que aquela encontrada no original:

Sua inteligência aguda, sua política reacionária, e seu autoritarismo fazem do Robert do roteiro uma figura mais atemorizante que o Robert do romance. O Robert de McEwan corta os pulsos de Colin; o de Pinter corta a garganta do homem, real e metaforicamente⁹.

A câmera recua, fazendo com que retornem os candelabros do início com seus pingentes como que sangrentos, que agora adquirem um significado especial, e a passagem para o outro lado do espelho será reforçada quando do reconhecimento do corpo de Colin

por parte de Mary:

MARY: *Eles pentearam seu cabelo do lado errado.*

POLICIAL: *Como?*

MARY: *Não é para esse lado.*

Ela começa a pentear o cabelo de COLIN com seus dedos.

*É para este lado*¹⁰.

Ao pentear o cabelo de Colin do lado errado, quem o fez reproduziu sua imagem refletida no espelho, situação que Mary, embora tardiamente, trata de corrigir.

Uma outra diferença entre a obra de McEwan, que poderia provocar maiores conseqüências no que diz respeito à fidelidade na transposição, consiste no fato de que, na primeira, Robert e Caroline escapam incólumes, enquanto no segundo eles são presos. Talvez mais correto fosse afirmar que os dois ter-se-iam deixado apanhar, como o sugere a surpresa manifestada pelo detetive ao interrogar Robert:

“Não entendemos. Vocês planejam tudo antecipadamente – vocês preparam tudo – você vende seu bar – você vende o apartamento – você compra a droga – e assim por diante – mas então, por outro lado, você deixa sua navalha com suas próprias impressões digitais – você reserva passagens sob seu próprio nome e viaja com seu próprio passaporte – Não entendemos”¹¹.

O policial pode não entender, mas para quem a esta altura encontra-se já familiarizado com o personagem, tudo faz sentido. O comportamento de Robert evidencia a certeza que ele tem sobre sua impunidade, sugerida e assegurada por pelo menos duas gerações anteriores de domínio patriarcal autoritário e absoluto e sugere também a possibilidade de que não se trate do primeiro crime dessa natureza que tenha cometido. Mais ainda, sua fala final, iniciando o relato da mesma história contada na primeira noite em seu bar e que, no roteiro e no filme faz-se presente desde o início, quando do passeio da câmera pelo apartamento, continuando intermitentemente em várias oportunidades, relatada por inteiro no bar a meio caminho da narrativa e retornando no final, estabelece uma circularidade que não existe no romance. De tudo isso resulta que “Robert, afinal de

contas, enuncia as primeiras e as últimas palavras do roteiro. Ele inicia e termina a ação; ele controla totalmente”¹². Se sua história será capaz de convencer os interrogadores não se fica sabendo, porém o certo é que, como afirma Katherine Burkman, “a sugestão é de que Robert, que fez pouco esforço para esconder seu crime, em parte matou para que sua história possa finalmente ser ouvida e compreendida”¹³. Na realidade, a história contém em si elementos que sintetizam todas as ambigüidades e vários dos temas propostos pela obra, tais como a política sexual e o autoritarismo expressos pela dominação patriarcal, a representação presente na maquiagem e na palavra que expressa esta última (e que vem reiterar a importância da escolha de Veneza como cenário da história) – a máscara – termo que por si só é capaz de sintetizar a obra toda: “Meu pai era um homem muito grande. Toda sua vida ele usou um bigode preto. Quando ficou grisalho ele usava uma escovinha para mantê-lo preto, tal como as mulheres para pintar seus olhos. Máscara”¹⁴.

NOTAS

- 1 HALL, Ann C. “Daddy Dearest: Harold Pinter’s *The Comfort of Strangers*”. In: Stephen H. Gale (ed.). *The Films of Harold Pinter*. Albany: State University of New York Press, 2001, p. 88. A tradução desta e das demais citações aqui contidas são de minha autoria.
- 2 BURKMAN, Catherine H., “Harold Pinter’s Death in Venice: *The Comfort of Strangers*”. In: *The Pinter Review*, N. 6 (1992-1993), pp. 43-44.
- 3 HUDGINS, Christopher, “Harold Pinter’s *The Comfort of Strangers*: Fathers and Sons and Other Victims,” IN: *The Pinter Review*, N. 7 (1995-1996), p. 60.
- 4 COPE, Jackson, *apud* Hudgins, op. cit., p.69.
- 5 PINTER, Harold. *The Comfort of Strangers and Other Screenplays*. London: Faber and Faber, 1990, p. 13.
- 6 McEWAN, op. cit., p. 59.
- 7 TUCKER, Stephanie, “Cold Comfort: Harold Pinter’s *Comfort of Strangers*,” In: *The Pinter Review*, N. 5, 1992-1993, p. 46.
- 8 BURKMAN, op. cit., pp. 43-44.
- 9 TUCKER, op. cit., p. 46.
- 10 PINTER. *The Comfort of Strangers and Other Screenplays*, p. 50.
- 11 PINTER. *The Comfort of Strangers and Other Screenplays*, p. 50.
- 12 TUCKER. op. cit., p. 52.
- 13 BURKMAN. op. cit., p. 39.
- 14 PINTER. *The Comfort of Strangers and Other Screenplays*, p. 51.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTONIONI, Michelangelo (dir.) *Blow-Up* (Blow-Up – Depois daquele beijo). Com David Hemmings e Vanessa Redgrave. Metro Goldwin Mayer, 1967.
- BURKMAN, Katherine. "Harold Pinter's Death in Venice: The Comfort of Strangers." IN: *The Pinter Review*, N. 6 (1992-1993), pp. 38-45.
- ; KUNDERT-GIBBS, John L. (eds.) *Pinter at Sixty*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- GALE, Stephen H. (ed.) *The Films of Harold Pinter*. Albany: State University of New York Press, 2001.
- HALL, Ann C. "Daddy Dearest: Harold Pinter's *The Comfort of Strangers*. In: Stephen H. Gale, (ed.) *The Films of Harold Pinter*. Albany: State University of New York Press, 2001, pp. 87-98.
- HUDGINS, Christopher C. "Harold Pinter's *The Comfort of Strangers*: Fathers and Sons and Other Victims. In: *The Pinter Review*, No. 8 (1995-1996), pp. 54-72.
- McEWAN, Ian. *The Comfort of Strangers*. New York: Vintage, 1994.
- PEACOCK, D. Keith. *Harold Pinter and the New British Theatre*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1997.
- PINTER, Harold. *The Comfort of Strangers and Other Screenplays*. London: Faber and Faber, 1990.
- . *The Proust Screenplay*. New York: Grove, 1977.
- PRENTICE, Penelope. *The Pinter Ethic: The Erotic Aesthetic*. New York: Garland Publishing, 1994.
- RAYNER, Alice. "Image and Attention in Harold Pinter." In: Katherine Burkman; John L. Kundert Gibbs, eds. *Pinter at Sixty*. Bloomington: Indiana University Press, 1993, pp. 90-99.
- RENTON, Linda. *Pinter and the Object of Desire: Approaches through the Screenplays*. Oxford: Legenda, 2002.
- SCHRADER, Paul, dir. *The Comfort of Strangers* (Uma estranha passagem em Veneza). Erre Produzioni/Sovereign Pictures, 1990.
- TUCKER, Stephanie. "Cold Comfort: Harold Pinter's *The Comfort of Strangers*. In: *The Pinter Review*, N. 6 (1992-1993), pp. 46-53."

O CINEMA FICCIONAL E O ROMANCE HISTÓRICO: ENTRE O PRÓXIMO E O DISTANTE

ANELISE REICH CORSEUIL – UFSC

Leitores de um romance vão assistir a sua adaptação para o cinema com certas expectativas, dentre as quais se pode incluir uma hierarquia de valores que tendem a definir o romance como obra original, legítima e representativa de uma certa época ou sociedade. O filme, por sua vez, é visto como obra que pode ser, até certo ponto, criativa, mas que está necessariamente em condição de dependência ao romance adaptado. Dentro dessa perspectiva, tende-se a definir a complexidade e a validade do filme a partir da forma como ele vai representar certos temas, significados e questões formais que já se apresentavam na obra literária. O que se revela problemático nessas leituras comparativas é o cerceamento de significados, indiretamente imposto pelo texto literário, ao se analisar uma adaptação para o cinema. Cerceamento este que acaba reduzindo a pluralidade de significados que o filme possa ter como obra independente e atualizada em seu próprio contexto e meio. Ao contrário dessa perspectiva redutora de adaptação, vários estudos de adaptação têm proposto uma análise mais contextualizada do filme adaptado, respeitando o momento histórico-cultural em que ele é produzido e inserindo-o nos vários discursos que o constituem como produção cinematográfica, tais como a performance dos diversos atores e como eles operam na indústria cinematográfica, a ideologia dominante no filme, o sistema de divulgação e produção, os elementos narrativos e a linguagem específica ao cinema¹.

Adaptações "fidedignas" podem ser extremamente problemáticas, uma vez que muitos filmes adaptados se esvaziam de significado

próprio quando tendem simplesmente a repetir diálogos intermináveis. Estes filmes funcionam também para atender a audiências que querem consumir romances (predominantemente romances do século XIX) de uma forma mais facilitada. Nessa perspectiva, filmes adaptados para a televisão britânica, predominantemente em adaptações de autores britânicos como Charles Dickens, Joseph Conrad e Jane Austen, perfazem duas funções distintas: (1) a de reavivar o passado britânico com o chamado *heritage film* ou o cinema de tradição, ou denominado ainda de “cinema de qualidade”, uma vez que as reproduções de época são perfeitas em seus detalhes de reconstituição de um certo período histórico e (2) de conseguir uma fatia do mercado internacional, disposto a importar filmes de qualidade². Ocorre que estes filmes nem sempre atualizam os temas tratados nos textos literários, dando a impressão de que o filme é um teatro filmado, inerte e sem expressão própria.

Nesse contexto, é necessário ressaltar a importância de uma perspectiva crítica que considere os elementos específicos da linguagem cinematográfica, como montagem, fotografia, som, cenografia, ponto de vista narrativo, responsáveis pela construção de significados no sistema semiótico compreendido pelo cinema. Da mesma forma que o cinema apresenta certas limitações, um romance não dispõe de trilha sonora ou da simultaneidade de leitura proporcionada pelas imagens projetadas em uma tela, o que possibilita uma leitura não linear da história narrada. O espaço narrativo no cinema, com uma plenitude de detalhes visuais, constitui um espaço físico literal e figurativo diferente daquele apresentado no texto literário³.

Tendo em vista as diferenças acima mencionadas, qualquer comparação entre um filme adaptado e o texto literário poderá ser mais produtiva se levar em conta tanto as especificidades de cada meio como as similaridades das narrativas adaptadas e, a partir daí, propor uma reflexão crítica sobre os efeitos que a adaptação conseguiu ou não criar. O filme de Martin Scorsese *A Época da Inocência* será aqui utilizado para que se compreenda melhor os elementos pertinentes ao filme e suas relações com a obra literária de Edith Wharton. Martin Scorsese faz uso de elementos específicos do cinema para atualizar a crítica social da narrativa de Wharton para uma audiência contempo-

rânea, dentre estes elementos destaca-se a *mise-en-scène*, a montagem e a narrativa em voz-over. Na análise do filme *A Época da Inocência*, se utilizará o termo voz-over, uma vez que a voz da narradora emana de um espaço diferente daquele que está sendo mostrado no filme.

O ritmo mais lento produzido pela narrativa em voz-over do filme e o excesso de detalhes da *mise-en-scène*, mostrados através de uma montagem com um ritmo intenso de cortes quase rítmicos, evidenciam a justaposição de duas narrativas resultantes da linguagem cinematográfica. Nesse sentido, ao revelar a coexistência de dualidades sociais em uma Nova York dividida entre desejos individuais e a necessidade de cerceamento de tais desejos, o filme não apenas recria a crítica de Wharton mas, principalmente, atualiza a ironia contida da narradora de *A Época da Inocência* para uma linguagem específica do cinema.

Em *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange* Keith Cohen, temos um panorama do processo de convergência entre o cinema e a literatura, demonstrando que o romance do século XX rompe com métodos narrativos tradicionais, possibilitando inclusive uma neutralização da voz do narrador⁴. Nesse contexto, a voz do narrador característica do romance do século XVIII e do século XIX, geralmente perceptível e onipresente, é substituída por uma voz quase que imperceptível que apenas “mostra” o mundo ficcional. Cohen utiliza romancistas como Virginia Woolf para exemplificar a influência que o cinema exerceu sobre as técnicas narrativas no romance moderno. Para Cohen os conceitos de montagem de Eisenstein influenciaram a narrativa literária de fluxo de consciência, onde o narrador desaparece para dar lugar à percepção que o próprio personagem possa ter do mundo ficcional.

De forma semelhante à construção do romance realista do século XIX, o romance de Wharton apresenta a voz de um narrador em terceira pessoa, que se faz sempre presente ao longo de toda a narrativa. Além dessa aproximação com o romance realista, *Época da Inocência* tem sido definido como um romance de costumes ou de época, com descrições precisas da época e costumes da sociedade de Nova York de 1870, aproximadamente 50 anos antes do momento histórico em que Wharton situa-se ao escrever seu romance. Ao con-

trário do romance do século XVIII, o narrador do romance de Wharton não se dirige diretamente ao leitor, mas revela sua presença, como uma marca constante, ao evidenciar sua ironia sutil nas críticas que tece à sociedade da época. A voz do narrador, no entanto, não se dá de forma aleatória aos pensamentos e vivência dos personagens, ao contrário, está centrada no protagonista Newland Archer, de forma bastante similar aos romances de Henry James, com um forte foco psicológico, como um ponto de vista ou forma de visão a ser seguida ao longo de sua narrativa.

No cinema, o fato de as palavras serem substituídas por imagens, como se a platéia estivesse vendo a ação sem a interferência de um narrador ou de sua voz, produz a impressão de que não há narração, mas apenas um processo de mostrar. No entanto, seguindo as formulações que Chatman faz sobre o sistema narrativo no cinema, pode-se dizer que a presença do narrador no cinema se dá também pela edição de imagens ou montagem, reveladora da interferência do narrador na organização dos eventos da história⁵. Através da edição, ou da montagem, diferentes planos, situados em um segmento espaço-temporal, podem ser articulados de forma subsequente e seqüências podem ser organizadas, não apenas linearmente, mas também de formas variadas. No caso específico do filme de Scorsese, há duas fontes narrativas, o *voz-over* e a montagem do filme. A primeira está associada à voz da autora, que para diferentes críticos do romance apresenta um traço autobiográfico, e a segunda fonte narrativa associa-se à montagem do filme, que impõe um ritmo intenso a leitura das imagens, contrariando o ritmo lento da narrativa oral da narradora. A seqüência em que a Sra. Regina Beaufort retira-se da casa de ópera para os preparativos do grande baile anual até o momento em que as luzes do salão de baile se acendem, com um grande número de cortes e *dissolves*, introduzindo as inúmeras salas e salões da mansão dos Beaufort, com seus quadros, convidados e rituais, impõe um ritmo intenso à leitura de toda a *mise-en-scène* que compõe a seqüência, contrariamente ao ritmo solene e lento da sintaxe da narrativa em *voz-over*. As imagens compostas pelos diferentes planos do filme, se apresentam de forma acelerada, contrapondo o ritmo da narrativa em *voz-over*. Nesse sentido, o filme não apenas atualiza o romance de Wharton

a uma narrativa cinematográfica, mas também a recontextualiza em um tempo presente, criado pelo cinema como espetáculo manipulador de um outro tipo de relação tempo-espço, distanciado da relação tempo-espço da narrativa de Wharton.

Além de adaptar a narrativa de Wharton para o cinema, sem tornar o filme “um romace filmado”, Scorsese não engessa a narrativa de Wharton em um passado histórico distante e nostálgico. Ao contrário, ao apresentar a história de Wharton com cortes acelerados, com uma rápida movimentação de câmera, Scorsese apresenta uma narrativa atualizada em seus próprios recursos cinematográficos, distante do romance ou teatro filmado de tantas adaptações. A sequência da ópera de Fausto em que a câmera mostra a audiência através dos binóculos de Leffert, com um congelamento das imagens, uma após a outra, mostradas sucessivamente, ilustra este rápido ritmo da montagem, o que revela o desejo cinematográfico do que está por vir, ou seja, imagens que se sucedem umas às outras ininterruptamente, como uma réplica do desejo de Newland Archer: um desejo que não pode ser saciado e vai assim alimentando a narrativa fílmica.

Um outro exemplo da transformação do gênero “filme histórico”, praticada por Scorsese, está nos closes das lapelas, com cortes uniformizados, sistematizados, como se, através do ritmo uniforme dos cortes, Scorsese quisesse chamar a atenção para a ausência de individualidade na sofisticação das regras de etiqueta da sociedade vitoriana nova iorquina. Dessa forma, Scorsese vai tecendo a sua própria crítica àquela sociedade, indo além dos significados sugeridos pela narrativa de Wharton, à medida que ele desfamiliariza o gênero “filme histórico”. O filme de Scorsese não se apresenta simplesmente como espetáculo recriador de uma época e facilmente consumível por diferentes audiências, característico das produções de Merchant-Ivory; ao contrário, ele apresenta uma leitura atualizada do romance de época de Wharton, engajada à narrativa cinematográfica e recriadora de significados.

Um elemento da *mise-en-scène* bastante utilizado por Scorsese para introduzir as características da sociedade e de todo o aparato utilizado para sustentá-la, em suas regras e padrões do aceitável, é o exagero de detalhes nos arranjos das recepções e ceias, preparados

não apenas para figuras sociais importantes mas, também para demarcar as funções sociais mantenedoras da ordem vigente. Nos jantares, os lugares são marcados e os convites são distribuídos de acordo com a função e o papel que cada um deve desempenhar socialmente. Existe, nesse caso, uma distribuição de papéis bem administrada por aqueles que devem manter o *status quo* da alta sociedade vitoriana de Nova Iorque. O jantar de despedida de Ellen Olenska, por exemplo, tem a função de redefinir os lugares e os papéis, reestabelecendo a ordem: Newland separa-se de Ellen e May assume oficialmente a sua posição de esposa. Os riscos são eliminados, a ordem é mantida e Ellen é colocada à margem daquela sociedade, ocupando novamente seu lugar como “européia”, “estrangeira” e “exótica”, inabilitada de absorver as regras de uma Nova Iorque vitoriana. O elemento do filme que revela o esmero com que esta sociedade tenta reprimir qualquer desejo individual através de rituais sociais é a *mise-en-scène* com as mesas ricamente decoradas, com o brilho dos cristais e da prataria e as especiarias gastronômicas, ricas em detalhes, formando um espetáculo revelador do excesso de rituais sociais que fazem parte da ordem vigente. É no ato de mascarar a necessidade de reprimir desejos e paixões, de forma tão exagerada, que estes rituais sociais chamam a atenção para si próprios. Dessa forma, os detalhes da *mise-en-scène*, enfatizados pela edição de imagens e pelos closes da prataria, da beleza dos arranjos ornamentais de centros de mesa, revelam o luxo do espetáculo mantenedor da ordem social — os rituais sociais necessários para conservar a ordem. O filme elabora assim uma crítica social através dos seus efeitos da *mise-en-scène* e da montagem que vão, pouco a pouco, descobrindo o ato de mascarar e reprimir os desejos e as paixões que ameaçam a ordem pré-estabelecida.

A utilização de narrativa em *voz-over* no cinema é rara, uma vez que é a câmera que exerce a função do narrador literário, pois ela não está apenas a mostrar, mas também a construir o universo ficcional, com todos os seus significantes⁶. No filme de Scorsese, a descrição da câmera funciona de forma poderosa, não apenas reconstruindo cenas de época (Nova Iorque no final do século XIX), mas também tecendo um comentário crítico àquela sociedade. A descrição dos jantares, com a câmera enquadrando as ceias com os

closes de detalhes de talheres, louças, arranjos ornamentais e vestimentas, não apenas descreve os rituais da elite nova iorquina do século XIX, substituindo a voz da narrativa de Wharton, mas também revela a real necessidade de tais rituais: a manutenção da ordem social. O aspecto ornamental das cenas parece indicar que os rituais são um pretexto à manipulação social escondida por detrás da riqueza dos detalhes, como uma performance social necessária para manter um equilíbrio de forças “delicado e precário”. Os detalhes estabelecem uma relação metonímica com o todo da narrativa, pois a beleza de cada arranjo, flores, luvas, laços que se desvelam por entre as rendas, brilho dos talheres, os *closes* de detalhes das pinturas, são uma referência a uma ordem social que se quer perfeita e imutável. Nesse sentido, o filme realça ainda mais o aspecto metonímico do realismo de Wharton ao mesmo tempo em que ele revela o fazer criativo do cinema e de sua linguagem própria.

Um bom exemplo para se pensar o caráter criativo e atual da adaptação de Scorsese está nos detalhes da montagem e focalização da sequência final do filme, quando Archer, sentado em um banco de praça em Paris, em frente ao apartamento de Ellen Olenska, parece esperar um sinal de Ellen para encontrá-la novamente. Quase que na totalidade do filme, a focalização recai sobre Newland Archer, de forma que as nuances psicológicas e conflitos desse personagem ao se deparar com a sua paixão por Ellen Olenska são bem explorados. Quase todas as cenas do filme são introduzidas pelo olhar de Newland, (desde o baile dos Beauforts, a cena do pier, as primeiras aparições de May) até o momento final em que o *flashback* de Newland, produzido por um raio de sol que bate na veneziana do apartamento de Olenska, em Paris, reconstitui a cena do pier onde Olenska se encontrava, anos atrás, sob os raios de sol, com um barco à vela ao fundo, como em um quadro pontilista⁷. O *flashback* do filme de Scorsese sugere significados que vão além do final do romance de Wharton, revelando o inatingível que Olenska sempre representou na imaginação de Newland. Como afirma Newland, se, na cena do pier, ela se virasse e o olhasse, como em um sonho impossível, Newland ficaria com ela. O tempo passou, ambos envelheceram, e o desejo de Newland por Olenska revelou-se sempre querer estar no plano do inatingível. Esse desejo,

no entanto, alimenta a narrativa fílmica em cada plano que se desvela, como as flores das lapelas, ou as flores que desabrocham na sequência de créditos, sucessivamente, surgindo do tempo e espaço do cinema, com sua linguagem própria e recriadora.

Scorsese atualiza a crítica social de Wharton, através de seu uso da *mise-en-scène*, focalização, movimentação de câmera, montagem e narrativa, demonstrando que o cinema apresenta uma linguagem própria e que dificilmente pode-se analisar um filme sob a ótica de sua fidelidade. Ao contrário, as adaptações mais conscientes de sua própria contemporaneidade são aquelas que atualizam os romances históricos ao próprio tempo e espaço do cinema, podendo redefinir conceitos, relações de gênero e hierarquias entre o original e a cópia, entre o próximo e o distante. Podemos concluir que o passado de Wharton ganha força nas imagens proporcionadas pelo cinema de Scorsese, reafirmando as fronteiras, lacunas e possibilidades entre os diferentes meios. Ao mesmo tempo, o filme proporciona uma adaptação sugestiva de significados que vão além daqueles existentes em um texto original, como uma verdadeira prática intertextual.

NOTAS

1 Naremore, James (Ed). *Film Adaptation*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2000, p. 9.

2 Caughie, John. "Small pleasures: adaptation and the past in British film and television". In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, 32, 1997, p. 27.

3 Chatman, Seymour. "What Novels Can Do that Films Can't (and Vice Versa)." In: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. MAST, Gerald, COHEN, Marshall e BRAUDY, Leo (Eds.) Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 407.

4 COHEN, Keith. *Film and Fiction: the Dynamics of Exchange*. New Haven, Yale University Press, 1979.

5 CHATMAN, Ibid, p. 409.

6 ROBER, Stam, BURGOYNE, Robert e LEWIS, Sandy Fliherman. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. New York: Routledge, 1992, p. 100.

7 Sobre a relação entre o filme e a pintura ver dissertação de LINDEN, Helen. "Social critique in Scorsese's." *The Age of innocence and Madden's Ethan Frome: Filmic Adaptations of two novels by Edith Wharton*. Florianópolis, Curso de Pós-Graduação em Letras: Inglês e Literaturas, 1996 (orientadora profa. Anelise R. Corseuil).

DOCUMENTÁRIO E VÍDEO

DOCUMENTÁRIO E AFIRMAÇÃO DO SUJEITO: EDUARDO COUTINHO, NA CONTRAMÃO DO RESSENTIMENTO

ISMAIL XAVIER – USP

O cinema brasileiro alcançou, no biênio 2001-02, um patamar de relação com o público gerador de otimismo. Embora ainda não se tenha recuperado o índice histórico médio de 15% do mercado, um acréscimo gradual autoriza o clima positivo, catalizado pelo sentimento de que o público já incorporou a produção nacional como um item normal do cardápio. Ao mesmo tempo, há consenso de que a nova fase já coleciona um número considerável de filmes de boa envergadura estética, estando o documentário em sua “idade de ouro”, pela qualidade e pelo desempenho nas salas de cinema.

Nesta conjuntura, em que a produção ganha maior expressão numérica e a diversidade desejada parece se tornar um fato, não cabe avançar aqui um diagnóstico geral dos caminhos da produção recente em relação a tendências dominantes que apontei nos filmes de 1993 a 2000, quando destaquei um motivo recorrente na composição das personagens de ficção: a figura do ressentimento¹. Esta, de qualquer modo, marca sua permanência em filmes significativos, dentre os melhores do biênio 2001-02, encontrada em duas de suas formas mais típicas: (1) a que envolve personagens que se movem no jogo de poder intrafamiliar e compõem um drama de inconformismo bem ou mal resolvido face a uma ordem paterna ressentida e vingativa – há aí sobreviventes, como o protagonista de *Bicho de sete cabeças* (Laís Bodanski) e o de *Abril despedaçado* (Walter Salles), ou figuras aniquiladas, como a irmã do protagonista-narrador de *Lavoura arcaica* (Luiz Fernando Carvalho); (2) a que envolve personagens que agem na esfera pública e pertencem a segmentos soci-

ais tensionados, seja por pobreza, desemprego ou preconceito, condição que se desdobra numa violência canalizadora de ressentimentos do tipo que colore *Cidade de Deus* (Meireles, Katia Lund), *O invasor* (Beto Brant), *Ônibus 174* (José Padilha, Felipe Lacerda) e *Madame Satã* (Karim Ainouz). Nestes casos, situações agudas de conflito revelam um imperativo de auto-afirmação pessoal que se impõe para além da dimensão pragmática em que a ação é resposta necessária a uma ameaça (ou afronta) objetiva. Há um estilo de exercer a violência com requinte, como retaliação, forma compensatória de cultivo do eu. Enfim, está em pauta o que se liga à produção de uma certa subjetividade correlata a padrões de sociabilidade que põem no centro a gratificação pessoal no consumo, enquanto a sonega (nos termos da ordem social) para a maioria. É neste eixo das formas possíveis de auto-afirmação que se pode destacar uma questão que, embora localizada, acentua o contraste entre a dominante temática e tonal dos filmes citados e os documentários de Eduardo Coutinho. Uma articulação não programada, um jogo de mútua complementação entre um e outro pólo, se evidencia.

Cidade de Deus, de Fernando Meireles e Kátia Lund, é uma contração do universo do livro de Paulo Lins que amplifica, na condensação dramática, a questão do ressentimento. Este é um elemento motor da trama e da rede de vinganças, como expressam Zé Pequeno e Mané Galinha, em especial. No documentário *Notícia de uma guerra particular*, de João Salles e Katia Lund, posturas semelhantes podem aparecer nas entrevistas com jovens envolvidos na violência, mas não sempre e nem como um dado central, pois a estrutura do filme extrai sua força dramática de outras articulações, embora a expressão “guerra particular”, entre outras conotações, se refira à engrenagem de retaliações e vinganças. A subjetividade das personagens é dado presente, porém mais fugaz na percepção do espectador do que o efeito alcançado na ação dos meninos em *Cidade de Deus*. Uma coisa é ver um entrevistado expor a visão “de dentro” e expor sua forma de encarar situações que habitualmente observamos à distância; outra coisa é a construção desta visão “de dentro” a partir da presença continuada de uma personagem de ficção concebida a partir de um certo saber de roteirista, diretor e ator,

personagem cujos atributos se desdobram ao longo de seu comportamento na história. No documentário, a entrevista é ocasião especial para o sujeito entrar em cena, compor a sua imagem, atuar. De outra forma, ou bem ele é filmado “em ação”, em pleno exercício de uma atividade que o caracteriza na sociedade, ou é objeto de outros relatos, quando temos então uma imagem indireta, mediada por outros discursos.

Excluindo as nuances da questão “ontológica” que levaria ao problema da diferença (ou não) de estatuto entre o entrevistado e um ator profissional, tanto no documentário apoiado em entrevistas quanto na ficção clássica há uma variedade comum de procedimentos na modulação entre cenas (visão direta do sujeito) e relatos (visão mediada). E posso apontar duas indagações: a que se refere à forma como se dá a oposição entre cena e relato, e a que se refere à forma mesma de armação da cena.

A questão de estrutura: a cena e o relato

Em termos de estrutura do discurso, a ficção clássica está do lado da Poesia, no sentido de Aristóteles, sendo uma forma de mimese que, pela sua natureza, cria a expectativa de que, tanto a história (ação, espaço, tempo) quanto seus agentes em conflito (as personagens) serão organicamente compostos, coerentes e mais próximos de um tipo ideal do que seres singulares. A representação privilegia uma lógica interna, uma depuração de conflitos essenciais, descartando a idéia de seguir ações “menores”. Entende-se que a vida se compõe de instantes decisivos, passagens mais relevantes do que outras, e se escolhe o que “mostrar” ou não da vida das personagens para caracterizá-los. Daí a insistência de Aristóteles de que as ações e personagens da ficção devam ser verossímeis, ou seja, aparentar verdade, e não sejam “verdadeiros” no sentido de ter acontecido. A representação da lógica do mundo envolve a focalização do *que pode acontecer e é mais típico a uma certa ordem de coisas, caracterizando-a*, e não a exposição do que empiricamente aconteceu em certo local e hora, fato que pode ser algo improvável, extraordinário que, embora ocorrido, não representa a ordem do mundo. Quando Aristóteles

dizia “a poesia é mais verdadeira do que a história”, tinha isto em mente: a poesia dramática representa o essencial, o campo do possível onde estão articulados os traços pertinentes, essenciais à descrição do mundo, sem os quais não se poderia dar-lhe sentido. Nesse contexto, o dado-chave na definição de uma personagem é sua ação. Ela pode ser motivo de um retrato falado, de uma descrição externa minuciosa do seu perfil psicológico, mas ela só existe, para valer, no drama a partir da decisão e da ação.

Está implícito no resumo acima que não basta uma notável caracterização na abertura de um filme (como a de Zé Pequeno no comando da perseguição à galinha). Classicamente, o “ser” da personagem é algo construído ao longo de suas ações, até o final quando fica selado o seu destino. Os trágicos costumavam dizer: não se pode dizer nada quanto à felicidade de homem antes do fim. Toda uma tradição ficcional faz reverberar esta frase com a questão do “final feliz”, ou seu contrário, fator decisivo na reação da platéia. A personagem de ficção, porque um ser lapidado segundo princípios de coerência, modelos de ação e um certo senso comum psicológico, tem seu *Agon* (competição e risco, vitória ou derrota) no terreno da relação com os outros e na gradual evolução de seu percurso, enquanto age e volta a agir, não havendo — se estamos no esquema clássico — participação de agentes externos à diegese. No documentário moderno, por sua vez, há uma variedade de caminhos para a construção da personagem, dependendo do método e dos materiais mobilizados pelo cineasta, e nem tudo o que dela se mostra em *forma dramática* (presença direta, cena e ação) se reduz a entrevistas. Sem dúvida, há casos extremos em que a entrevista é a forma dramática exclusiva, e a presença das personagens não está atrelada a um antes e depois, nem a uma interação continuada com outras figuras de seu entorno. Chegaremos lá, mas antes vale comentar um exemplo oposto, quando há o desejo e as circunstâncias oferecem ao cineasta a chance de apresentar o sujeito em ato, porque sua ação foi registrada. Podemos ter aí uma forma dramática *sui generis*, mais afinada à ficção clássica, como em *Ônibus 174*, de José Padilha e Felipe Lacerda.

Sandro é um protagonista que se compõe pela montagem que articula o desenrolar do drama deflagrado pelo seqüestro do ônibus

(onde se explora o suspense quanto ao desfecho) e os *flashbacks* (quase sempre com gancho, classicamente “motivados”) para um retrospecto que visa a esclarecer uma trajetória de vida. Nos *flashbacks* e entrevistas, ele se constrói como um discurso dos outros, e a montagem emoldura o espetáculo do seqüestro, reforçando um ponto de vista. Sandro, por sua vez, se mostra em ação e revela ter consciência do que pode valer a presença da mídia e o seu teatro dentro do ônibus quando dirige as moças na simulação de assassinato e outras emoções. Neste teatro, o *Agon* de Sandro está no plano da ação, ali a cada instante, situação-limite em que ele conta com a presença da câmera (uma dimensão de sua performance) e a interação efetiva com os reféns (onde está a diegese no espaço cênico do ônibus). Seu ato não é a entrevista, embora ponha a cabeça para fora da janela e grite para todos nós frases que são fragmentos de uma “coletiva de imprensa”. Como uma personagem de ficção clássica, seu sentido está no desfecho que virá de sua ação e da resposta que obtiver. Importa, ao longo do filme, o que vai fazer (e receber de volta). Embora o teatro sádico que monta venha de um imperativo de combate ali na hora, há aspectos de gesto, fala e retaliação que compõem a figura do ressentido, pequeno no cenário maior, mesmo que encontre uma saída improvável nas circunstâncias imediatas. Sim, a tática aí se mistura com o que é senso de vingança, mas a intensidade das emoções indica a força de sua demanda face ao que lhe foi retirado, de começo a fim, na vida. O drama então revela a personagem através do clássico mosaico de depoimentos para uma biografia, mas o elo decisivo é a sua performance no dia do seqüestro. A sua chance única de auto-expressão diante dos nossos olhos foi imposta pelo seu gesto que acabou também selando o seu destino, não pela sua performance numa entrevista em que a fala lhe teria sido outorgada. O jogo de poder é outro e o drama está aí: na sua raiva e poder de fogo. Nas entrevistas feitas depois com quem estava lá naquela tarde, ou tinha algo a comentar por sua posição institucional, o conteúdo das falas segue uma pauta. Essas personagens – à semelhança do que ocorre em *Notícia*, de João Salles – falam do fato e de si próprios como protagonistas de uma ação *off* (já passada).

Nem todos os entrevistados são personagens no mesmo senti-

do; tudo depende de sua posição no jogo, de sua relação com o assunto (protagonista, observador teórico, porta-voz da opinião pública, testemunha-fonte de dados). Há uma hierarquia, como na ficção, que tem a ver com o método, a natureza do tema e a relação de cada entrevistado com as premissas do filme. Dentro desta variedade, os filmes recentes de Coutinho definem uma identidade radical entre construção de personagem e entrevista; outros recursos estão descartados. No centro do método, está a fala de alguém sobre sua própria experiência, alguém escolhido porque se espera que ele não se prenda ao óbvio, aos clichês relativos à sua condição social. O que se quer é a expressão original, uma maneira de fazer-se personagem, narrar, quando lhe é dada a oportunidade de uma ação afirmativa, extroversão de uma interioridade. Se *sua forma dramática exclusiva é a entrevista*, seu *Agon* se define na ação diante da câmera, no confronto com o cineasta, e com o olhar e escuta do aparato, instância reguladora do discurso. Ele não segue o *script* de um roteirista; grosso modo, compõe o seu próprio e, neste, não há exigência de organicidade, princípio de coerência, pois ele pode ser improvável, inverossímil, errático, desconcertante; como regra do gênero, ele existe e sua ação e emoção se impõem como fatos (cabará à montagem absorvê-los). No confronto aristotélico entre poesia e história, ele está do lado da segunda, inserido no fluxo do mundo empírico, fazendo uma intervenção que pode restar um fragmento isolado, sem imperativo de articulação ou continuidade com nada mais, pois o momento de sua performance diante da câmera está na esfera do contingente, do que ocorre e pode ter algo de inusitado a desafiar uma rede de noções e saberes.

Eduardo Coutinho e Consuelo Lins já definiram bem este objetivo de trabalhar a singularidade das personagens². O objetivo é produzir, no encontro, um *acontecimento*, a irrupção de uma experiência não domesticada pelo discurso, algo que, apesar da montagem e seus fluxos de sentido, retém um quê de irredutível, mais ou menos reveladora conforme a combinação de método e acidente permita.

Neste particular, observando os últimos filmes de Coutinho, constata-se um gradiente. Em *Santo forte*, há uma demarcação – a fé, a experiência religiosa, a pertinência a uma comunidade, enfim, uma

continuidade específica de assunto na variedade das personalidades. Em *Babilônia 2000*, o pretexto da conversa é mais vago, pois a pergunta sobre expectativas quanto ao futuro (a passagem do milênio) pode ter eixos variados, cada entrevistado privilegiando o lado da questão com o qual se afina. No caso de *Edifício Master*, não há um assunto orientador – como o milênio – e todos, ao falar de si, têm mais espaço para marcar o eixo da conversa ou sua performance, uma vez que a oportunidade de exibição de talentos (vividos ou não em segredo) faz parte do jogo. É mais tênue a ligação entre os entrevistados, embora haja a unidade de espaço (o edifício) e de geografia urbana, o que desencoraja tentativas de unificação pela classe social, mentalidade, partilha de fé, ideologia ou profissão. Emerge um ato afirmativo cuja moldura geral ganha menor incidência em cada entrevista; não há um assunto, não há uma comunidade a solicitar de seus membros a condição de porta-voz. É distinto o caso dos moradores do morro da Babilônia, mais zelosos no senso de que recebem uma visita de outra classe, de outra etnia, e que devem compor uma imagem que desmonte supostos preconceitos, que valorize uma comunidade fortemente internalizada, uma vez dada essa chance de fala pública.

De qualquer modo, nos diferentes filmes, cada entrevistado, uma vez cumprida a sua performance, não precisará confirmar expectativas ou desmentir-se. Tudo, na composição, se decide aí, na única ação pela qual podem ser julgados. Claro que resta ao cineasta a prerrogativa de um relato extracena, capaz de abalar a performance, quando assim o quiser. Não é o caso de Coutinho, em seu movimento que só tem ampliado o raio de ação do entrevistado, no senso de que se trata do “seu momento”. Nesta minimização do relato, do contexto, do recurso à narração, o *documentário se consolida como forma dramática, mais do que épica*, ressalvada a descontinuidade que separa as entrevistas. Ao mesmo tempo, a experiência de armar a cena como momento de vida, passagem efêmera, pela sua duração e abertura, marca uma dualidade paradoxal: é um encontro, ao mesmo tempo, com a ontologia de Bazin, na direção da epifania (em que o “ser em situação” se revela em sua autenticidade), e com o teatro (porque o que se mostra é uma performance catalisada pelo olhar da câmera). Dentro desse paradoxo, a questão, para o cineasta,

é saber jogar com a relação intersubjetiva (entre ele e o escolhido) sabendo que isso se dá no seio da operação do dispositivo (aí, ninguém é inocente). É preciso, além de uma *filosofia do encontro*, muita tarimba para compor a cena que dê ensejo ao *acontecimento*, pois este se enreda em tudo o que está implicado no dispositivo.

A cena propriamente dita

Na composição da cena, há o desejo de uma apropriação, pelo entrevistado, do momento da filmagem como afirmação de si em consonância com a situação dialógica aí procurada; composição de um estilo, de um modo de estar e de comunicar. O espaço é demarcado, mas se abre para um campo de falas possíveis muito peculiar, pois a entrevista, como forma dramática, tem um caráter ambíguo. Não estamos num tribunal, nem na polícia, nem na igreja; não se trata de testemunho ou confissão. Não estamos no consultório, lugar da escuta psicanalítica. O cineasta não é o pai, nem o patrão, como bem lembra, em *Edificio Master*, a moça tímida que tem dificuldade em encarar a câmera ou o cineasta. Embora um estranho, ele é visita esperada – elegeu o sujeito e porta uma indagação que o põe no centro. *O talento do cineasta é saber criar um vazio, digamos de tipo socrático, para fazer emergir a fala reveladora*, de auto-exposição e autoconhecimento, numa conversa em que a premissa decisiva é a da confiança. Embora seja ele, em última instância, a autoridade, deve-se produzir o senso partilhado de um “nós” que dê lastro substancial à troca, de modo a projetá-la no plano desejado, em que a entrega deve ir fundo sem nunca chegar a ser obscena. A postura dialógica espera que se elimine qualquer dimensão de ressentimento, de um lado, e de manipulação, do outro, fatores que travariam a relação e não permitiriam a identificação capaz de produzir um campo genuíno de experiência. Campo que está no ponto cego da ficção que trata das mesmas situações (e comunidades) quando as personagens são construídas de forma clássica.

O documentário de Coutinho, como forma dramática, quer o gesto agônico em que o indivíduo se doa, traz o melhor de si, se positiva num fazer, mostrar ou narrar em que a postura afirmativa e a empatia

com a situação superam a força reativa, e produzem o que é, ao mesmo tempo, espontaneidade e teatro, autenticidade e exibicionismo, um fazer-se imagem e ser verdadeiro, dualidade que está tão bem resumida na fala de Alessandra, a garota de programa de *Edifício Master*, exemplo notável de intuição do paradoxo implicado no efeito-câmera.

Coutinho sabe, como poucos, trabalhar dentro desta premissa, e chega a compor um cenário de empatia e inclusão no terreno mesmo da auto-exclusão ressentida, onde a solidão já se fez sistema e montou seu ritual na identificação com um célebre hino dos ressentidos – “*I did my way*”. Lá está o Sr. Henrique a coroar sua presença com a performance em que vale o dueto com Frank Sinatra; lá está a câmera a pôr em foco uma “segunda unidade” que se faz mais invasora diante da catarse lacrimosa, compondo uma imagem que não veremos daquele ponto de vista, pois a cena de *Edifício Master* requer esta combinação de insistência (na duração) e recuo (na modulação do que há de invasor no olhar). Mostrar o Sr. Henrique e, ao mesmo tempo, a segunda câmera que o focaliza mais de perto, é uma forma de explicitar a regra do jogo, colocar todos os dados da representação ao alcance do olhar; advertir que a empatia tem seus limites e coordenadas. Confirmar, enfim, as premissas de uma ética radical que está na contramão de tudo o que nos cerca de manipulação na esfera das imagens, uma vez que nosso confronto com a rotina da mídia é um terreno de exploração em que sentimento se torna mercadoria.

NOTAS

1 “Ver XAVIER, Ismail. “As figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90.” *Estudos de cinema: 2000-SOCINE*. Org. Fernão Ramos, Maria Dora Mourão, Afrânio Catani, José Gatti. Porto Alegre, Editora Sulina, 2001. pp. 78-98. E também, Xavier, Ismail. “O cinema brasileiro dos anos 90.” *Praga*, São Paulo, nº 9, junho 2000. pp. 97-138.

2 Ver LINS, Consuelo. “Coutinho encontra as fissuras do *Edifício Master*.” *Sinopse*, São Paulo, nº 9, ano IV, agosto de 2002. pp. 30-32.

ENTRE A VIOLÊNCIA REAL E A VIOLÊNCIA TELEVISIVA, *LINHA DIRETA* E *CASO NORTE*: AS POSSIBILIDADES ESTÉTICAS DO DOCUDRAMA TELEVISIVO

NEWTON CANNITO – USP, MESTRANDO

Muito se tem dito sobre a representação da violência em cinema e televisão. Alguns autores, movidos pelo horror ao chamado “sensacionalismo”, chegam a sonhar com a completa abolição da violência na televisão. No entanto, a arte contemporânea (com a televisão incluída com uma das formas artísticas) não pode se furtar ao desafio de representar a violência. Resta discutir como.

A comparação entre *Linha Direta* e dois programas da série Globo Repórter (*Caso Norte* e *Wilsinho Galiléia*) dirigidos por João Batista de Andrade na década de 70, possibilitam a discussão das possibilidades dramáticas do gênero televisivo docudrama policial. Próximos da estética denominada “mundo-cão” e considerados “sensacionalistas”, esses programas são um sucesso permanente na televisão brasileira. Investigar as demandas imaginárias que esses programas preenchem é importante para entendermos os motivos de seu sucesso. E comparar os procedimentos narrativos de *Linha Direta* com *Caso Norte* e *Wilsinho Galiléia* nos ajudarão a refletir sobre as diferentes possibilidades de representação da violência na televisão brasileira de hoje.

Linha direta: a demanda imaginária por Justiça

Linha Direta está no ar há 4 anos. O formato de docudrama possibilita a narração de histórias reais com recriação ficcional de cenas e depoimentos documentais. O objetivo principal do programa é a calmar o público, que permanece apavorado com a proliferação da violência em todas as esferas da sociedade brasileira. Enquan-

to as telenovelas são estruturadas para despertar fantasias de romance e ascensão social, *Linha Direta* é construído para despertar no público a fantasia da justiça.

Uma das funções sociais da narrativa é dar ordem ao mundo. Para o leitor comum, as manchetes do jornal constroem um mundo com milhares de pequenos fatos, cuja interligação nós não conseguimos apreender. O caos. No complexo mundo atual o homem sente-se um brinquedo impotente de um destino sem Deus ou regras claras. A violência contemporânea choca mais quando explicita essa impotência. Seu emblema é a bala perdida. Recentemente, na Cidade do Rio de Janeiro, um caso chocou o país: a estudante Luciana estava no campus de sua universidade e foi atingida por um tiro de calibre 40. Apenas isso. Não houve nenhuma motivação clara, nada indica que foi o ex-namorado traído, alguma dívida de droga, ou vingança do tráfico. Não foi nada. Dentro de um filme clássico a cena seria um erro de roteiro, um “deus ex-machina”. O público reclamaria, ficaria insatisfeito com a falta de motivação dramática. Na vida real o público entra em pânico, fica apavorado. A violência contemporânea choca justamente porque não é uma narrativa causal, ela é, ao contrário, uma narrativa movida pelo acaso.

Linha Direta agrada ao público ao colocar “ordem nas coisas”. No mundo ficcional do programa não há espaço para balas perdidas. Seguindo um modelo de narrativa causal, *Linha Direta* abole o acaso e só mostra crimes com uma motivação clara e com uma lógica interna muito bem construída. O programa tem também um recorte ideológico explícito: prioriza os crimes passionais, a lógica da paixão e do melodrama. Além disso, a narrativa não tem ambigüidade, não há espaço para dúvidas sobre o autor do crime, para a contaminação entre “bem e mal”, entre “bandido e detetive” que fizeram a fama dos grandes policiais *noir* da linha de Raymond Chandler. Ao contrário, o criminoso já é definido previamente desde o início do programa, o bem e o mal são claramente distintos. *Linha Direta* não é um programa de investigação, é um programa de denúncia.

O maior prazer do público está na catarse de ver o criminoso em ação para depois poder descarregar seu ódio em relação a ele. A interatividade com o público é garantida pelo disque denúncia, que

mobiliza a sociedade para encontrar o vilão. Com isso, o programa oferece ao público a impressão de ser agente da história, o direito do espancamento telefônico. No site do programa há um contador com destaque: ele registra 246, o número de criminosos que *Linha Direta* já ajudou a capturar. O sonho do público é ver esse contador crescer rapidamente, numa verdadeira orgia de justiça. *Linha Direta* é efetivação do pesadelo previsto pelo cineasta Fritz Lang no filme *M. o Vampiro de Dusseldorf*, que criticava o surgimento do fascismo e mostrava a mobilização da sociedade na perseguição de um criminoso.

Ao simplificar a narrativa para chegar na lógica causal, ao dividir o mundo tão claramente entre bem e mal, e ao centrar-se apenas em crimes passionais, *Linha Direta* fica muito longe de expressar a violência do mundo contemporâneo. Mas preenche uma demanda imaginária de justiça. Segundo uma espectadora, “Linha direta é super- importante, pois ajuda e muito a prender criminosos que estavam impunes, me fazendo acreditar e ter fé que se pode ter justiça neste país onde tudo costuma terminar em pizza.” (Simone H., em 09/05/2003, no site globo.com). O mais interessante desse depoimento é que a telespectadora Simone sabe que o país não tem justiça, sabe que aqui tudo “acaba em pizza”. Mas gosta do programa justamente porque ele a faz ter fé num país melhor. Simone é como uma espectadora de novela que, inquirida sobre o que ela quer ver no gênero não hesitou em responder: “romance, apesar de saber que isso não existe”. O público de *Linha Direta* quer ver Justiça, apesar de saber que isso não existe.

Caso Norte: a inversão de Linha Direta

As limitações do programa *Linha Direta*, no entanto, não devem ser estendidas a todo o formato docudrama. A demanda do público pelo tema da violência e por sua representação não pode ser desprezada e a recuperação de clássicos da televisão brasileira, como *Caso Norte* e *Wilsinho Galiléia*, ajudam a pensar modelos dramáticos alternativos para o formato.

“*Caso Norte*” surgiu em 1977, um momento diferenciado na história da Rede Globo. A formação da rede nacional era recente e o

oligopólio que ela conquistaria nos anos seguintes ainda não estava definitivamente sedimentado. Para fazer o negócio prosperar a emissora devia, sob a capa da subserviência absoluta ao regime militar, conquistar o público. Para isso a Globo cedeu a necessidade de diversificar e regionalizar a produção. *O Globo Repórter* criou um núcleo de produção paulista (sob orientação do jornalista Fernando Pacheco Jordão, vindo da TV Cultura) e, além disso, contrata uma produtora independente – fato raro na história da Rede Globo. Além disso, o programa *Globo Repórter* precisava de profissionais talentosos, muitos deles artistas de esquerda. Foi a era dos cineastas dentro do *Globo Repórter*. Foi dessa forma que nomes como Paulo Gil Soares, Eduardo Coutinho, Walter Lima Jr., Hermano Penna, Mauricio Capovilla e João Batista de Andrade dirigiram alguns dos melhores documentários da história da televisão brasileira.

Caso Norte é um dos mais interessantes artisticamente e de maior sucesso nos índices de audiência. Partindo de temas comuns do noticiário policial, João Batista de Andrade criou um documentário que antecipa e, ao mesmo tempo, subverte o tratamento estético tradicional dos programas que mais tarde seriam denominados de “mundo cão”.

Uma briga entre dois migrantes nordestinos termina com a morte de um deles. Esse homicídio é narrado através de uma reconstituição dramatizada do crime, feita por Gil Gomes em sua primeira aparição na televisão. Há, além disso, um farto uso de câmera na mão participativa. Vinte anos mais tarde, esses recursos seriam usados em programas populares de grande sucesso como *Aqui Agora* e *Linha Direta*, mas de forma totalmente diversa. Enquanto *Caso Norte* procura as motivações sociais do crime, o jornalismo policial tradicional opta por enfatizar as motivações pessoais. Enquanto *Linha Direta* incita o público a “caçar o assassino”, *Caso Norte* mostra os motivos do criminoso. Ele é o protagonista do documentário e no transcorrer da narrativa fica claro que, antes de cometer o crime, ele era um trabalhador honesto, um estudante dedicado e um homem de família cheio de sonhos. A última cena mostra a solidão terrível do guarda José Joaquim (o “assassino”) preso na Penitenciária, impotente para agir e com a mulher e os dois filhos sem sua proteção. A câmara se afasta lentamente, deixando-o sozinho. Assim, enquan-

to o jornalismo tradicional constrói a figura do assassino como um “monstro moral pervertido”, *Caso Norte* mostra que ele é outra vítima do contexto social.

Caso Norte também subverteu o tradicional recurso das reconstituições dramatizadas do crime. Complementando a dramatização o documentário mostra as formas como a cena foi construída, discute as várias versões possíveis para as motivações do assassino, mostra a pesquisa dos atores para a construção dos personagens reais e uma conversa onde eles discutem – e quase brigam – para defender as motivações dos vários envolvidos. Dessa forma, o filme intercala recursos de dramatização e recursos de distanciamento, evitando que o público tenha uma adesão emocional inconsciente e despertando a emoção associada ao raciocínio.

Outra contribuição de Batista foi o uso dramático da câmera na mão participativa. Esse recurso se tornou famoso na televisão brasileira no telejornal popular *Aqui Agora* e é, até hoje, vastamente utilizado na maioria dos programas policiais. João Batista já utilizava esse procedimento numa série de documentários curtos, que realizou para o telejornal *A Hora da Notícia* – exibidos na Rede Cultura na década de 70 – e continuou utilizando em seus programas na Rede Globo. Mas, enquanto no programa *Aqui Agora* e na grande maioria dos programas policiais de hoje, a câmera se posiciona ao lado dos policiais, nos documentários de Batista ela fica ao lado dos populares, a serviço do despolicamento da visão jornalística.

Wilsinho Galiléia: a crítica à mitificação do criminoso

“Que problemas familiares levam não um, mas todos os filhos de uma mulher à tragédia do crime?” A pergunta do locutor, logo no início de *Wilsinho Galiléia*, deixa claro o tom e a ênfase do filme: ao invés de simplesmente explorar a violência como espetáculo sensacionalista, o diretor João Batista de Andrade optou por investigar os motivos que levam ao desenvolvimento de menores delinquentes. Em *Wilsinho Galiléia*, Batista usou e aperfeiçoou a fórmula de *Caso Norte*, com farto uso de dramatizações e câmeras participativas.

Wilsinho Galiléia é uma overdose de miséria e conflito social.

Da mesma forma que “*Caso Norte*”, o filme tem uma forma inovadora de representar a violência, sem sucumbir às tentações do espetáculo, despertando no público a consciência do problema e revelando as causas dessa situação.

Wilsinho Galiléia toma ainda alguns cuidados para evitar a identificação do público com o garoto Wilsinho. Um dos temas abordados é justamente a mitificação popular desse tipo de bandido e uma das grandes seqüências é construída pela montagem paralela de depoimentos de populares que o idolatram com cenas dramatizadas da violência gratuita e extremada do jovem bandido. Dessa forma o filme ajuda a compreender o fenômeno e criticar essa mitificação.

Infelizmente, o filme foi proibido pela censura e permaneceu inédito na televisão brasileira. Para o cineasta Paulo Gil Soares, a proibição de “*Wilsinho*” marcou o fim da fase dos cineastas no *Globo Repórter*. A partir dali o programa foi muito mais vigiado e os filmes passaram a ser controlados diretamente pela direção da emissora. Em 1979 os cineastas já haviam saído definitivamente da Rede Globo, encerrando uma experiência que resultou na realização de alguns dos melhores documentários da história da televisão brasileira.

Escondendo a sujeira: censura militar e “baixo nível da programação”

A proibição de *Wilsinho Galiléia* expressa bem uma das preocupações da censura do regime militar: “limpar” a televisão brasileira da violência real presente no cotidiano da população excluída. A opção era clara: “esconder a sujeira”, deixar a realidade escondida debaixo do tapete. É interessante pensar como hoje, muitos dos defensores da “qualidade televisiva”, muitos dos que combatem a “baixaria” e o “sensacionalismo” acabam, mesmo que involuntariamente, defendendo posturas parecidas aos dos censores militares.

A atenção às demandas imaginárias do público é um dos deveres dos realizadores de televisão que não devem e nem podem ter medo dos altos índices de audiência. Outro dever dos realizadores é manter seus princípios éticos e procurar realizar programas que conciliem ambas as demandas. O sucesso artístico e de audiência do

docudrama *Caso Norte* mostra que existem caminhos que conciliam sucesso de público com representação e questionamento da realidade brasileira.

CABRA MARCADO PARA MORRER OU O DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO NO LIMAR DA HISTORIOGRAFIA E DA ANTROPOLOGIA MODERNA

HENRI GERVAISEAU – USP

Antes de examinar de que forma *Cabra Marcado para Morrer* (1984) de Eduardo Coutinho situa-se neste limiar, parece essencial apontar para a ruptura que o filme representa, frente a um conjunto de tendências anteriores do cinema documentário brasileiro moderno.

Cabra se distancia do modelo sociológico de documentário, que se impôs com força no curso dos anos 60 e 70, e impunha ao material uma interpretação unívoca e exterior, encarnada numa voz onisciente e impessoal¹ bem como de uma tendência posterior do documentário brasileiro, que, como salientou Saraiva, ao buscar saídas para a crise do “modelo sociológico”, enfatizava a impossibilidade do encontro com o outro de classe e buscava romper com o desejo de referencialidade para trabalhar no nível puramente significante da linguagem cinematográfica. Não há no *Cabra*, como salientou Saraiva, uma renúncia do encontro com o outro de classe, mas uma consciência da *problematicidade* desse encontro e uma vontade de propiciar ao espectador uma reflexão sobre o seu significado².

O filme de Coutinho almeja, por outro lado, recuperar a *visão dos derrotados ainda anônimos da história*, em contraposição a uma tendência do cinema documentário brasileiro que privilegiava a *crônica histórica* dos grandes homens da república, mesmo perdedores³.

Cabra diferencia-se também de outra vertente do cinema documentário brasileiro dos anos 70, o documentário militante, em que tende a haver uma fusão ou adesão não problematizada do ponto de vista do realizador com o ponto de vista do grupo ou da comunidade retratada sobre a questão que discute.

A grande arte do filme

Se o assassinato, em 1962, de João Pedro Teixeira, núcleo de memória do *Cabra* é um acontecimento relativamente circunscrito, a gama de relações na qual o filme inscreve esse acontecimento é particularmente complexa.

Essa abordagem do autor nos lembra, em primeiro lugar, a visão do acontecimento na historiografia moderna, segundo Veyne: “O acontecimento não é um lugar, um sítio, que visitamos, mas o cruzamento de itinerários possíveis, um nó de relações⁴”. À afirmação de Veyne, relativa à forma de abordagem do acontecimento, pode ser associada a de Daney, relativa à forma de abordagem do personagem no cinema moderno. Segundo Daney, o que caracterizou o cinema moderno europeu do pós-guerra, frente a Hollywood, foi a recusa da psicologia como explicação globalizante da trajetória dos personagens. Para Daney, no cinema moderno, o indivíduo encontra-se no início e no final da narrativa, mas o movimento dos filmes envolvem pessoas e situações e buscam estabelecer laços com o meio social e a realidade histórica. Neste quadro, uma das principais dimensões do personagem do cinema moderno é de ser um *espaço interno de reverberação de redes de relações*⁵.

A grande arte do filme de Coutinho vai ser de tecer, pela montagem, os meandros da vasta rede das trajetórias que ligam o assassinato, e o projeto antigo de reconstituição cinematográfica de seu contexto sócio-histórico, ao presente da filmagem de um documentário cujos personagens principais são os atores do filme antigo. Podemos dizer que se trata, em outras palavras, de observar as mudanças que se registraram entre a filmagem do primeiro *Cabra marcado para morrer* e a filmagem do segundo, a fim de poder estabelecer o percurso de uma trajetória e, simultaneamente, instituir uma memória desse percurso.

A escolha do autor parece bem ter sido, como salienta Novaes, de revelar “as múltiplas virtualidades, contradições e ambigüidades subseqüentes à experiência das Ligas” e de “de tornar explícita a complexidade da realidade”⁶.

Essa escolha lhe permitirá examinar o surgimento do aconteci-

mento que constitui a morte de João Pedro, observar o rasgo temporal que essa morte produziu e examinar o que resultou de suas múltiplas conseqüências, o que corresponde a definição de Dosse da nova abordagem do acontecimento na historiografia contemporânea⁷.

Podemos aqui também aproximar o modo de abordagem do acontecimento proposto pelo filme com a abordagem do acontecimento proposta por Ricoeur. Nessa abordagem, o acontecimento se encontra colocado “sob um tríplice olhar”: 1) “da crítica interna e externa das fontes” — no caso do *Cabra*, diríamos mais simplesmente: da confrontação das fontes —, fase indispensável para estabelecer o que efetivamente ocorreu; 2) em um segundo tempo, o acontecimento é “retomado em torno do porquê e de esquemas de casualidade que podem explicá-lo”, levando o pesquisador a se situar, nessa fase, “nos limites do não-acontecimento”; 3) o terceiro plano a ser considerado é “o dos vestígios desse acontecimento na consciência coletiva”, último nível dando então lugar “a um acontecimento supra-significativo” que oferece “um horizonte à inflexão interpretativa, reflexiva da disciplina histórica de hoje”⁸.

Efetivamente, embora se faça recurso, ao longo da narrativa, a uma relativa diversidade de fontes, com o objetivo de permitir sua permanente confrontação, de maneira geral, no *Cabra*, é privilegiado o ponto de vista dos sobreviventes do drama, que se exprime por meio de testemunhos orais¹⁴⁹.

Se, em diversos momentos do filme, a inserção de trechos de artigos ou de reproduções de grandes manchetes tem por função seja atestar a veracidade da fala das testemunhas, seja fornecer um complemento de informação permitindo melhor contextualizar os fatos evocados, em outros momentos, esta inserção tem uma função diversa, levando o espectador a questionar, através da confrontação dos documentos escritos com o depoimento dos sobreviventes do drama, a veracidade das informações divulgadas pela imprensa após o golpe de Estado, contribuindo, da mesma forma, para demonstrar o caráter falacioso da propaganda que ela dissimuladamente veicula.

Nestes casos, como quando se alude ao desaparecimento de dois militantes da Liga de Sapé, não há refutação explícita, por parte

do comentarista, da versão dos fatos apresentada pela imprensa. A idéia parece ser a de levar o espectador a tirar ele mesmo suas próprias conclusões a partir da exposição sucinta dos fatos – “Os cadáveres nunca foram identificados” – e da confrontação das fontes.

Pode-se aproximar esse procedimento daquele do historiador moderno. Como salienta Ricoeur, a idéia de verdade do historiador decorre, de fato, de uma lógica probabilista e não de uma lógica da verificação e da falsificação: “Estamos em uma ordem que remete a confrontação e a controvérsia, em que entram em jogo noções muito frágeis, como a do peso relativo e a da importância da refutação e da contra-refutação”¹⁰.

Cabe lembrar, por outro lado, que no curso da narrativa do *Cabra*, há, depois da lembrança reiterada do assassinato de João Pedro, uma retomada deste acontecimento em torno do porque e dos esquemas de casualidade que podem explicá-lo, como no caso da evocação por Elizabeth do ódio que o latifúndio devotava a João Pedro, ativo militante da Liga de Sapé.

Há, finalmente, uma permanente busca, no decorrer do filme dos vestígios desse acontecimento na consciência coletiva. Quando, por exemplo, Elizabeth relata as circunstâncias do assassinato, um *travelling* sobre uma série de fotografias publicadas na imprensa que mostram o cadáver e o local do assassinato. Uma página quase inteira de jornal é depois reproduzida na tela – título do artigo: “Líder camponês assassinado com fuzil em uma emboscada. O líder camponês levava livros para seu filho”. Enquanto o artigo de jornal ainda ocupa a tela, ouvimos a voz de Manoel Serafim que nos informa sobre a repercussão da morte de João Pedro na imprensa e depois sobre o efeito que a notícia provocou nele. Serafim indica em primeiro lugar que a notícia publicada no jornal chamou a atenção de todos¹¹; depois faz um breve comentário sobre a forma de divulgação do acontecimento adotada pela imprensa¹². Nós o ouvimos então lembrar, poeticamente, o sentimento de tristeza coletiva que se apoderou de todos. Observemos que a *rasgadura temporal* provocada pelo acontecimento foi para ele tão forte que atingiu o próprio curso do tempo: “Sentimos uma tristeza assim. Houve isso, parece que o

Sol esfriou assim, não quis sair do lugar, e fez aquela serenidade fria assim, aquela tristeza arrancando assim aquela vida com aquela saudade, que tem, que existe saudade sem alegria, aquela saudade com tristeza”.

O desafio da coleta de histórias de vida

Tratava-se de recolher depoimentos de indivíduos que compartilharam, no passado, um conjunto de experiências comuns: como trabalhadores rurais, participaram da luta das Ligas; engajados nessa luta, participaram da filmagem do filme antigo, e, portanto, a história da vida e da morte de João Pedro, tema do filme, se tornou para eles, por isso mesmo, uma referência existencial *importante*. Esta dupla participação afetou profundamente suas existências, pois foram submetidos, após o golpe de Estado, a diversos tipos de provações e perseguições.

Mas “acontece... que os fiéis, quando se encontram após a provação, não são mais os mesmos do início”¹³. O problema parece ser, então, para poder relatar essa evolução de tentar observar as *diferentes* modalidades individuais de passagem existencial do tempo e assim acompanhar, por meio da coleta dos testemunhos, “a trajetória de vida de cada um dos participantes do filme, desde a interrupção da filmagem até hoje”.

A coleta de pontos de vista *heterogêneos* deve assim privilegiar, em um primeiro plano, a dimensão *comum* da experiência da comunidade formada pelos antigos atores do filme e, em um segundo plano, o aspecto *diferencial* de suas trajetórias. Não se trata, então, mais, simplesmente, de relatar fatos passados sob uma forma estruturada cujo processo de composição precede o *instante decisivo* da filmagem, mas de provocar uma série de encontros entre o diretor e os protagonistas do primeiro *Cabra marcado para morrer* a fim de estabelecer um conjunto de relações entre o universo antigo da filmagem e a atualidade de suas vidas.

Dois planos de relação são assim colocados: em um primeiro nível, as relações suscetíveis de serem estabelecidas entre a história de J. Pedro e a do projeto do filme antigo, com sua trama, seus

personagens *fictícios*, seus atores e seu diretor; e, em um segundo *nível*, as que unem o universo antigo ao presente da filmagem do novo filme, com seus personagens *reais* e seu diretor. A descoberta dessas relações permitirá o estabelecimento de uma série de trajetórias e, assim, a constituição de uma narrativa.

O projeto de fundar uma memória

O objetivo do projeto é, em última instância, o de fundar uma memória, que “permite unir o que fomos e o que somos com o que seremos”¹⁴. Ela serve “para unir em uma experiência coerente o que não é mais e o que ainda não é por meio do que é presente”¹⁵. Se a ruptura provocada pelo golpe militar foi *destruidora*, aquela que deverá engendrar a memória será *instauradora*.

Quando Coutinho empreende seu novo projeto, a memória do grupo minoritário, da *comunidade de vencidos* da qual ele deseja encontrar os membros, se encontra escondida, clandestina, subterrânea, sem *local reparável de inscrição*. No curso da preparação da filmagem de seu novo projeto, ele vai, muito logicamente, ser levado a refletir sobre as condições de coleta dos depoimentos dos membros do grupo. Dessa reflexão concreta sobre a ocasião da evocação das lembranças nascerá a idéia, *central*, da organização de uma projeção das *rushes* dos restos do filme antigo para seus antigos atores.

Como aponta de Certeau, a memória permanece escondida, sem lugar identificável, até que ela se revela “no momento oportuno”. Segundo ele, a memória se mobiliza em função do que acontece, no instante do encontro com o outro, e deve sua força de intervenção à sua capacidade de ser alterada¹⁶.

Coutinho vai fornecer a ocasião, o momento propício, ao lembrar para o grupo alguns desses elementos comuns de uma memória subterrânea, parte integrante de uma cultura minoritária e dominada. É o sentido da identidade coletiva e de grupo que está em jogo no processo de rememoração.

Coutinho vai estimular a memória de seus interlocutores oferecendo, de um lado, o acesso à visão de imagens do passado e, de outro, favorecendo, no presente, por meio de uma escuta atenta, a

emergência de uma palavra, que surge através de uma série de diálogos intersubjetivos, apelando para um tipo de memória que Goody denomina *memória geradora* ou construtiva, que se desenvolve essencialmente a partir da *palavra* e autoriza uma grande liberdade na evocação do passado, que tende tanto a *interpretar* quanto a reproduzir¹⁷. Notemos que a maior parte dos depoimentos que Coutinho recolheu são narrativas de vida, e que essas não devem, como o indica Pollack, ser consideradas como simples narrativas factuais, mas sobretudo como *instrumentos de reconstrução da identidade dos sujeitos*¹⁸. Convém observar que se as narrativas de vida recolhidas são *individuais*, a memória a instituir é *coletiva* e que aí reside o principal desafio da nova abordagem escolhida. Veremos, a seguir, de que maneira Coutinho soube responder ao desafio colocado.

Negociação das lembranças

Roger Bastide dizia que “A memória coletiva... é um sistema de inter-relações de memórias individuais... nossas lembranças são articuladas com as lembranças das outras pessoas em um jogo bem ordenado de imagens recíprocas e complementares”¹⁹.

Sutis processos de negociação permitem conciliar, no seio do grupo concernido, o que é próprio ao grupo e o que remete, de modo mais específico, de tal ou qual memória individual. A possibilidade dessa negociação depende, evidentemente, da partilha efetiva no passado, de pontos de referência comuns (lugares, datas, personagens, ações). O processo de negociação vai permitir conciliar memórias individuais e memória coletiva.

Parte integrante da história contada, Eduardo Coutinho compartilhou, no passado, uma experiência comum com a maioria de seus interlocutores. Visto que no curso da filmagem houve, como salienta R. Novaes, “em diferentes graus, cumplicidade e negociações de lembranças”, nós veremos, em diversas ocasiões ao longo do filme, o cineasta confrontar suas lembranças com aquelas dos atores do drama antigo. Podemos ver, à semelhança de Regina Novaes, no jogo de troca de lugares entre entrevistados, entrevistador, locutor, uma postura constitutiva do modo de representação da complexida-

de do processo histórico (determinante e manifesto na diversidade de trajetórias e tomadas de posições) do filme, que o aproxima da *aventura da pesquisa antropológica*²⁰.

Na medida em que o objeto do filme é um tecido de relações em que o próprio realizador se encontra profundamente envolvido, compreende-se que Eduardo Coutinho tenha sentido a necessidade de incluir no campo visual e sonoro do filme a imagem de seu corpo e o som de sua voz. Nesse filme é a própria figura do enunciador que encontra-se revelada.

A inscrição do corpo do realizador no quadro tem por objetivo revelar a forma da relação inter-subjetiva que ele estabelece com seus interlocutores e de indicar que seu lugar, *particular*, é igualmente *comum* face a interlocutores considerados, segundo a expressão de Michel de Certeau, como *sujeitos produtores de história e parceiros de discurso*²¹.

Notemos, por outro lado, que a inserção da voz em *off* do realizador tem, no filme, uma função essencialmente *informativa*: o texto em *off* dito pelo realizador tem por objetivo informar o espectador sobre a gênese e as razões da interrupção do projeto antigo bem como datar e contextualizar o seu gesto criativo, estimulando a reflexão do espectador sobre a sua historicidade; fornecer, por meio de um testemunho pessoal, um complemento de informação sobre a trajetória dos personagens; e explicitar as circunstâncias atuais da filmagem²².

Realização do projeto de instituição de uma memória coletiva

Se no termo do percurso feito pelo filme se realiza o projeto de instituição de uma memória coletiva, isso se deve em grande parte ao fato da apresentação, no curso da narrativa, de uma pluralidade heterogênea de trajetórias existenciais. Se o filme termina, pelas razões indicadas, sobre a figura de João Virgínio, herói fundador sobrevivente da tortura, ele nos oferece a ocasião de descobrir e, quem sabe de compreender, a trajetória de João Mariano, ator levado na história sem saber como, a de Braz, militante desiludido que prefere hoje cultivar seu jardim, a de Cícero, expatriado, isolado, retirado não por opção – como Braz – mas, ao que parece, pelas circunstân-

cias da vida de militante, que tenta acompanhar o que se passa pela TV. Como já observava R. Novaes, o filme, que parte da história de J. Pedro – e daquela, salientemos, de Elizabeth – “reconstitui sem a homogeneizar a experiência de todo um grupo social que o reconheceu e o legitimou como líder”²³.

Xavier salienta que Elizabeth acaba assumindo no *Cabra* uma posição estratégica capaz de figurar 20 anos de experiência nacional em sua própria experiência. Concordamos entretanto com a ressalva de Saraiva, que observa que esta é uma possibilidade de leitura que o filme oferece, mas que não é deliberadamente proposta pelo realizador, que se atém, de modo bastante rigoroso, no exame da gama de relações dentro do qual se inscreve o acontecimento que a morte de João Pedro Teixeira representa.

A trajetória de Elizabeth pode ser tomada como “personificação da idéia de uma Nação separada de si mesmo, mergulhada numa desventura que só agora em 1983/84 podia ganhar voz e representação”²⁴.

A força do filme é de nos mostrar o movimento desta metamorfose. Aceitando ser filmada, Elizabeth realiza um *primeiro* movimento de saída da clandestinidade. O instante preciso em que essa decisão foi tomada, se encontra, como era previsível, extra campo, no filme. O *segundo* movimento corresponde ao reconhecimento público do luto e do sofrimento passados, que ocorre pela primeira vez na seqüência cinco. O *terceiro* ocorre ao fim da sessão de projeção quando, depois de ter visto algumas imagens do tempo passado, diversas dimensões de sua história pessoal parecem poder encontrar um primeiro ponto de convergência: Elizabeth ri de reencontrar as representações fragmentárias de sua história; ri da possibilidade reencontrada de enunciar seu próprio nome. O *quarto* tem início no começo da seqüência seis, quando Elizabeth faz uma reflexão sobre seu primeiro encontro com Coutinho e identifica seu projeto de reconstituir a história de sua vida. O exercício da narrativa de vida, que se realiza ao longo das seqüências seis, oito e nove lhe permite, de fato, operar uma verdadeira re-composição de sua identidade social e pessoal. O *movimento final da metamorfose* tem início no começo da seqüência onze, por ocasião de novos encontros: quando Elizabeth lembra a

pluralidade dos papéis sociais que ela exerce, no presente, em Sapé; depois quando a vemos escutar as vizinhas manifestarem suas opiniões ante a tomada de consciência do seu sofrimento. O movimento se torna mais intenso na cena seguinte, quando José Francisco fala, ele também, da experiência de seu encontro com ela, e comunica os frutos do diálogo privilegiado estabelecido, salientando a dimensão coletiva e histórica do sofrimento vivido. *A metamorfose acaba*, na trajetória composta pelo filme, na penúltima cena, quando Elizabeth, agitando os braços, estabelece a ligação entre as lutas do passado e as do presente no contexto de uma estratégia de luta para o futuro.

NOTAS

1 Para uma discussão aprofundada deste modelo ver BERNARDET, Jean-Claude: *Cineastas e imagens do povo*. SP: Editora Brasiliense.1985.

2 SARAIVA: Leandro: *Comentários em torno de Cabra marcado para morrer*. Mimeo.1998.

3 Em um artigo anterior à realização da segunda versão de *Cabra*, Bernardet havia salientado o peso excessivo, na cinematografia documentária brasileira contemporânea, de filmes estabelecendo uma espécie de crônica histórica dos vencedores. Cf. BERNARDET, Jean-Claude: "Os anos JK, como fala a história". In *Novos Estudos Cebrap.*, São Paulo, Vol. 1, Dezembro 1981, p. 32-36

4 VEYNE, Paul: *Comment on écrit l'histoire*. Paris: Points Seuil, 1971.

5 Ver FRANÇA, Andrea; GERVAISEAU, Henri; LINS, Consuelo: "O cinema como abertura para o mundo: introdução ao pensamento de Serge Daney". RJ: *Cinemais*- Nº15, Janeiro/ Fevereiro 1999

6 NOVAES, Regina.: "Violência imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês, no filme de Eduardo Coutinho", In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, RJ, ano 2, nº 3, 1996, pp. 187-207, p. 191

7 DOSSE, François: "La méthode historique et les traces mémorielles" In: MORIN, Edgar (org.). *Le défi du XXème siècle: relier les connaissances*. Paris, Seuil. 1999, pp. 317-326, part.p. 321

8 Cf. DOSSE, *op. cit.*, p. 321-322.

9 Alencastro salienta que todo historiador que utiliza fontes primárias "é levado a selecionar, organizar e hierarquizar o material disponível sobre o tema que se propõe estudar. Nesse processo classificatório, o historiador privilegia determinadas fontes, usa de outras de maneira secundária e negligencia as séries documentais que, na sua avaliação, contêm dados insuficientes ou desapropriados ao enfoque de seu estudo. A partir daí, seu trabalho passa a ser moldado, condicionado e até restringido pela natureza das fontes." Cf. ALENCASTRO, Luís Felipe de. "Joaquim Nabuco: Um estadista no Império." In DANTAS, Lourenço (org.). *Introdução ao Brasil. Um banquete no trópico*. São Paulo, Editora Senac, 1999, pp. 113-131, part. p. 122.

10 RICOEUR, Paul: "Histoire et mémoire", in: Antoine de Baecque et Christian Delage: *De l'histoire au cinéma*. Paris: Editions Complexe. 1998, p.17-28, part.p.26.

- 11 “Por volta de oito horas mais ou menos, tavam vendendo já a *Folha do Povo* com toda a notícia, com toda a reportagem dele, o pessoal tudo comprando. E dizia assim: “Rapaz, mataram o presidente da Liga Camponesa na Paraíba”.
- 12 “E aquele nome surgia assim na notícia como se fosse uma grande pessoa.” Quando ele pronuncia a palavra “nome”, a inserção de novos recortes da imprensa vem confirmar suas declarações: “J. Pedro, herói de nossa época”, “Recife terá uma rua com o nome do líder assassinado em Sapé”, “João Pedro viverá”.
- 13 SCHWARZ, Roberto. “O Fio da meada”. In: *Que horas são? Ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pp. 71-78 (part. p. 72).
- 14 CANDAU, Joel. *Anthropologie de la mémoire*. Paris. PUF. 1996, p. 22.
- 15 Cf. KANT, Emmanuel. *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, 1ère partie, I, 34. In: *Oeuvres Philosophiques III*. Paris, Gallimard, 1986. *Apud*. Candau, *op. cit.*, p. 31.
- 16 “A memória... sobre o modo do “momento oportuno”(kairos)... produz uma ruptura instauradora”. DE CERTEAU, Michel. *L'Invention du quotidien / 1: Arts de Faire*. Paris, UGE / 10-18, p. 161..
- 17 GOODY, Jack. *La logique de l'écriture. Aux origines des sociétés humaines*. Paris, Armand Colin, 1986. Se tal acontece é que, como afirma Candau, “toda anamnese é de fato uma reconstrução tributária ao mesmo tempo da natureza do acontecimento rememorado, do contexto passado desse acontecimento e daquele do momento da rememoração”. Cf. Candau, *op. cit.*, p. 101
- 18 Cf. POLLACK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio.” In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro. vol. 2, nº 3, 1989, pp. 3-15, part., p. 13.
- 19 BASTIDE, R. “Mémoire collective et sociologie du bricolage”, *Bastidiana*, 7-8, julho/dezembro de 1994, pp. 209-242, *apud*. Candau, *op. cit.*, p. 66.
- 20 NOVAIS, *op. cit.*, p. 191.
- 21 Ao levar a sério a fala dos personagens, Coutinho reconhece neles *uma competência própria a analisar sua situação*. Dosse observa que com a mudança de paradigma que marcou a historiografia ocidental no final do século XX, parece emergir uma nova abordagem das relações da ordem do particular com a ordem do geral, e sublinha, nesse contexto, que “captar o processo de generalização em vias de se realizar pressupõe levar a sério a fala dos atores, reconhecer neles *uma competência própria a analisar sua situação*”. Ver DOSSE, *op.cit.*, p. 319.
- 22 Convém salientar a explicitação constante ao longo do filme das formas de realização da filmagem: informações sobre as condições de realização das entrevistas, aparição do realizador e de sua equipe no campo da câmera, inclusão de suas perguntas etc.
- 23 NOVAES, *op. cit.*, p.200.
- 24 XAVIER, Ismail. “A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino-americano” in *Balalaica*, no. 1, p.90

O BRASIL VAI À GUERRA: REPRESENTAÇÕES NO CINEMA DOCUMENTÁRIO

TETÊ MATTOS – UFF

A participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial foi tema de dois documentários brasileiros produzidos recentemente pela BSB Cinema: *Senta a pua*, de Erik de Castro (cor, 35mm, 112min, 1999) conta a saga do 1º Grupo de Aviação de Caça do Brasil da Força Aérea Brasileira através de depoimentos dos ex-combatentes; e *A cobra fumou*, de Vinicius Reis (cor, 35mm, 90min, 2002) mostra uma equipe de filmagem que retrata a presença da FEB (Força Expedicionária Brasileira) na Itália nos anos de 1944 e 1945. Com narrativas diferenciadas procuraremos, nestas primeiras considerações acerca do tema, analisar nesses dois documentários aspectos referentes à construção da memória e do resgate da História do Brasil, abordando no processo de criação desses filmes temas como o “compromisso com a verdade”, a narrativa clássica, objetividade e reflexividade, elementos presentes nos filmes analisados.

A representação da guerra sempre foi uma constante no cinema, desde seus primórdios até os dias de hoje. *Intolerância*, de D. W. Griffith, *Napoleon* de Abel Gance, *A grande Ilusão*, de Jean Renoir, *Tempo de guerra*, de Jean Luc Godard, *Roma Cidade Aberta*, de Roberto Rossellini e os inúmeros filmes do neorealismo italiano, a Guerra do Vietnã representada pelo cinema norte-americano em filmes como *Platoon*, de Oliver Stone ou em *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, só para citar alguns poucos exemplos dentro de uma interminável lista de filmes.

No Brasil o tema da guerra também aparece de forma razoável em filmes brasileiros desde os primórdios do nosso cinema. Sobre a

1ª Guerra Mundial temos filmes como *Pátria e bandeira* (1918) e *Pátria brasileira*¹ e ainda *Rádio Auriverde*, de Silvio Back, uma visão polêmica da participação do Brasil na 2ª Guerra Mundial². No campo da ficção a referência à guerra aparece de forma cômica em alguns filmes da chanchada. Ainda podemos citar produções mais recentes como *Far All*, de Luiz Carlos Lacerda.

Feitas estas primeiras considerações centraremos a nossa análise nesta recente produção documentária começando pelo filme *Senta a pua*, de Erik de Castro, baseado no livro de mesmo nome, do brigadeiro Rui Moreira Lima. “Senta a pua”, grito de guerra do 1º Grupo de Aviação de Caça da Força Aérea Brasileira, significa “lançar-se sobre o inimigo com vontade de aniquilá-lo. Quem vai sentar a pua não tergiversa. Arremete de ferro em brasa e vemos o bruto” segundo Austregésilo de Athayde.

Com um rico material de pesquisa, *Senta a Pua* apresenta uma narrativa estruturada a partir de uma ordem cronológica dos fatos ocorridos na Segunda Guerra Mundial, começando primeiramente pela entrada do Brasil na guerra (o treinamento e os aviões de combate); num segundo momento as histórias dos combates (as primeiras missões e as vitórias); em seguida depoimentos dos ex-combatentes sobre o medo de matar e o medo de morrer; e por fim o término da Guerra e o retorno ao Brasil.

A história do filme é contada em sua maior parte através das entrevistas dos veteranos de guerra, de seus familiares e de alguns médicos que participaram da guerra. As entrevistas têm o papel de confrontar um personagem do presente com o seu próprio passado, ou melhor, dizendo, confrontar a representação que a testemunha tem do passado com a realidade desse passado. Sendo assim, em muitas das entrevistas observamos frases e palavras remetendo a questão da memória como “lembrar”, “exercício de memória”, “me lembro muito bem”, “vamos ver se eu me lembro um pouquinho” ou “vamos fazer um esforço de memória”. Esses discursos ora emocionados, ora bem-humorados e ora enaltecendo o Brasil, conduzem a história do filme, construindo uma espécie de amostra nacional da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Os depoimentos são apresentados em primeiro plano, com um enquadramento

fixo, tendo ao fundo muitas vezes imagens rigorosamente compostas que fazem referência à Guerra: quadro pintado com avião, fotografia do veterano uniformizado na guerra, etc. Erik de Castro deixa os entrevistados falar longamente, não interagindo nos depoimentos. Nesse caso, deixar o entrevistado falar longamente, significa assumir o discurso do depoente. A presença do documentarista não é potencializada no filme.

Os fatos históricos são narrados através de depoimentos dos veteranos de guerra que intercalados, se completam. O diálogo dos depoimentos pode ser percebido não só no discurso oral, mas também nas imagens através do posicionamento da câmera. As escolhas dos eixos de filmagem dão uma idéia de campo e contra campo.

Apesar da história do filme ser narrada através dos depoimentos também podemos observar no que diz respeito ao texto do documentário a existência de uma narração em voz *over* cuja função é a localização das ações. O comentário, sempre narrado em terceira pessoa, não é predominante em *Senta a pua*.

No que diz respeito ao discurso das imagens, além dos depoimentos apresentados, o filme apresenta um preciso material iconográfico encontrado através da pesquisa em arquivos públicos e pessoais. As imagens são utilizadas para ilustrar os depoimentos, para respaldar e dar credibilidade ao fato histórico narrado. São a comprovação da fala. O filme é rico em imagens de arquivo como fotografias da época, matérias de jornais e especialmente imagens dos filmes de combate, obtidas a partir das câmeras acopladas nas asas dos aviões. O piloto necessitava ter uma destreza excepcional para a um só tempo, atirar, filmar e pilotar.

Para o teórico Paul Virilio:

A guerra não pode jamais ser separada do espetáculo mágico porque sua principal finalidade é justamente a produção deste espetáculo: abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo, é infligir, antes da morte, o pânico da morte. (...)

Não existe guerra sem representação³.

Em *Senta a pua* as imagens dos filmes de combate fazem parte da estrutura dramática do filme. São manipuladas de forma que pareçam imagens subjetivas ilustrando os depoimentos dos pilotos veteranos.

O filme apresenta ainda animações feitas em câmera digital cuja função é a reconstituição dos fatos narrados e a ilustração de mapas que descrevem a localização do grupo de aviação de caça na guerra. Essas imagens também aparecem como comprovação dos discursos sonoros.

No decorrer da narrativa são inseridas no filme cartelas com fotos e datas de nascimento e morte dos pilotos mortos em combate. O tom meloso da trilha sonora contribui para o enaltecimento destes veteranos, e reforça ao longo do filme a emoção dos depoimentos.

Partindo da mesma estratégia de análise por nós adotada em *Senta a pua*, procuraremos agora analisar a relação entre o texto (narração), o discurso oral (depoimentos) e o discurso das imagens em *A cobra fumou*, de Vinícius Reis, documentário que conta a saga dos pracinhas da Força Expedicionária Brasileira (FEB) em Monte Castelo e Montese, ao Norte da Itália. A expressão “a cobra fumou” vem de um comentário da época que acreditava que era mais fácil uma cobra fumar do que a FEB partir para a guerra.

Filmado na Itália, no Rio de Janeiro e em Brasília o documentário de Vinícius Reis segue a cronologia da ordem da filmagem narrada em primeira pessoa pelo próprio diretor em voz *off*. O texto se assemelha a um diário de filmagem onde nos é relatado cada passo dado para a realização da filmagem, isto é, a hora, o local, a data, as expectativas, o próximo passo a ser dado etc. desnudando assim todo o processo de produção do filme. Logo no início escutamos frases como “este é o cenário das várias histórias que serão contadas neste filme” ou “a filmagem começa aqui, em Brasília... neste momento não temos um roteiro prévio, somente uma pauta com algumas perguntas que vamos fazer a todos os personagens do filme”; ou ainda fragmentos que revelam o ato de filmar como as perguntas “podemos começar?” ou ainda “eu acho que está pronto o meu depoimento, não?”, “já tá valendo?”; ou ainda no final “são 4:30 da tarde e estamos indo em direção a Bolonha. De lá retornaremos ao Brasil. Temos 80 horas de material filmado com as inúmeras histórias que nos foram contadas e uma infinidade de caminhos a seguir para fazer um filme”. Ainda no que diz respeito à narração, *A cobra fumou* também apresenta uma narração de Bete Mendes – em voz *over* –

semelhante ao modelo clássico de documentário, que narra principalmente os fatos históricos da Segunda Guerra.

Assim como em *Senta a pua*, o filme de Vinícius Reis também apresenta depoimentos dos ex-combatentes que se emocionam ao falar de suas vivências, da comida na guerra, das paqueras, das perdas, dos casamentos, contando algumas vezes vantagens e em outras vezes tristezas. Ao contrário da câmera fixa do primeiro filme vemos aqui uma câmera na mão, sempre em movimento, que registra a interação do diretor com os entrevistados. O documentarista faz perguntas, interrompe, interage, provocando assim determinadas ações.

Tomemos como exemplo a seqüência de *A cobra fumou* realizada no conjunto habitacional em Benfica, Rio de Janeiro, local de moradia de vários ex-combatentes. Aqui é a chegada da câmera que promove o encontro destes veteranos, que aos poucos vão tomando ciência da filmagem e se vão aproximando e entrando em cena. Um deles avisa que vai em casa trocar de roupa para se apresentar melhor na filmagem, e em seguida retorna usando um chapéu de guerra. O “improviso” da filmagem potencializa a interação entre documentarista/documentado ao máximo.

Com um tratamento respeitoso ao objeto documentado, *A cobra fumou* resgata a dimensão humana dos ex-combatentes desvinculando-os da imagem de herói. Podemos contatar em algumas passagens do filme, como a do jornalista Joel Silveira, que não quer mostrar uma foto da época da guerra onde ele aparece em destaque para não enaltecer a sua imagem. Ou ainda na fala de um ex-combatente que afirma “mais vale um covarde vivo do que um herói morto”. Ou então no depoimento do general Plínio Pitaluga que afirma “eu não sou herói!”.

Assim como em *Senta a pua*, o documentário sobre a FEB também apresenta imagens de arquivo como a de cines jornais e imagens de bombardeios. Porém é recorrente no filme imagens que revelam a aparição de claquetes, da câmera, da equipe de filmagem, problematizando assim o estatuto da imagem. Em *A cobra fumou* a subjetividade da imagem permite a reflexão sobre a construção do filme e conseqüentemente sobre a “verdade” e a representação da realidade. Sendo assim, a seqüência ícone do filme, a nosso ver, é a

da entrevista da major Elza, enfermeira de guerra, que relata a sua preocupação com a memória da guerra e o seu costume de registrar esses momentos por ela vivido. Vemos na seqüência três tipos diferenciados de imagem: a imagem da major Elza registrada pelo documentário; vemos as imagens da major Elza na guerra registradas por ela, que estão sendo comentadas pela enfermeira naquele momento; e por fim, vemos a imagem da major Elza registradas por sua câmera no momento da filmagem do documentário de Vinícius Reis. O som também é potencializado na seqüência ao ouvirmos a narração *off* do diretor sobre o processo desta filmagem, a voz do diretor durante a entrevista fazendo perguntas e comentando os fatos, a voz *over* de Bete Mendes e as vozes da major Elza no documentário propriamente dito e através da câmera em que ela registra aquela filmagem. Ao explicitar estas variadas formas de representação do som e da imagem acreditamos que o filme em questão possua características reflexivas na medida em que adota estratégias antiilusionistas na representação.

Comparando os dois documentários podemos afirmar que *Senta a pua* e *A cobra fumou* possuem uma importância histórica no que diz respeito ao resgate da memória de um período da história do Brasil, ou seja, a sua participação na II Guerra Mundial, e também na construção de discurso repleto de significados. Apesar de tratar do mesmo tema, os procedimentos de construção dos dois filmes são bastante diferenciados. Se utilizarmos como suporte teórico os modelos de representação do campo documentário desenvolvidos por Bill Nichols, poderemos afirmar que *Senta a pua* possui características dos modos expositivo e interativo. O modo expositivo caracteriza-se pelo documentário clássico onde o argumento é veiculado por letreiro ou pelo comentário em *off*: as imagens, rigorosamente compostas, aparecem como ilustração deste comentário. A impressão de objetividade é clara. O modo interativo, por sua vez, enfatiza a intervenção do cineasta, que assume o primeiro plano em forma de entrevistas e depoimentos. Apesar de em *Senta a pua* não observarmos a figura do diretor, os depoimentos aparecem determinantes na construção do filme.

Esta forma de abordagem está diretamente relacionada com a

questão da verdade e da representação do real no documentário. A objetividade de *Senta a pua* percebida na adoção de procedimentos narrativos de construção do filme (imagens rigorosamente composta, voz *off* despersonalizada etc.) nos dá uma idéia da imagem como evidência do mundo, como representação privilegiada do real. No filme não existe conflito nem tensão. A narrativa possui uma função didática e explicativa. A história contada pelos depoentes é tratada como verdade absoluta. Os depoimentos não se contradizem; ao contrário, se completam. E as imagens, por sua vez, corroboram para a veracidade dos discursos.

A partir da análise dos procedimentos de construção de *A cobra fumou* podemos afirmar que o filme se insere no modo reflexivo de representação apresentado por Bill Nichols. Ao adotar estratégias antiilusionistas na fabricação das imagens percebidas na explicitação dos processos de construção do filme, na aparição das claquetes, das câmeras e da equipe de filmagem, e especialmente na narração em tom de diário relatando atrasos, filmagens e estratégias de produção, Vinícius Reis questiona a representação objetiva do mundo. A verdade é problematizada e relativizada no filme na medida em que o diretor deixa claro que estamos assistindo é a um discurso construído.

Os dois filmes apresentam um tratamento bastante respeitoso com o objeto filmado. São verdadeiras homenagens aos veteranos da Segunda Guerra Mundial. Respeito, enaltecimento, resgate do passado são características que podemos observar nos dois documentários. Porém em *Senta a pua* os veteranos são tratados de forma um pouco mais idolatrada onde se privilegiam os depoimentos que enaltecem os ex-combatentes. A trilha sonora reforça a construção desse sentido.

Por fim, gostaríamos de ressaltar que mesmo sendo complexas as relações entre cinema e história, os filmes aqui analisados possuem enorme relevância na medida em que resgatam um momento crucial para a história do nosso país apresentando um material rico, precioso e fundamental para a construção da nossa história.

NOTAS

1 Citados por SOUZA, Carlos Roberto de. *Nossa Aventura na Tela*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1998, p. 74.

2 Para maiores detalhes em relação ao cinema e Segunda Guerra ver também CASTRO, Nilso André Piana de. (org.) *Cinema e Segunda Guerra*. Porto Alegre: Editora Universidade/PMPA/Secretaria Municipal da Cultura, 1999.

3 VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993, p. 12.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTRO, Nilso André Piana de. (org.) *Cinema e Segunda Guerra*. Porto Alegre: Editora Universidade/PMPA/Secretaria Municipal da Cultura, 1999.

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

NICHOLS, Bill. *Representing reality*. Indiana University Press, 1991.

SOUZA, Carlos Roberto de. *Nossa Aventura na Tela*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1998.

VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993, p.191.

BANALIDADE, COTIDIANO, DRAMATIZAÇÃO: OS ENCONTROS DE JEAN ROUCH

DANIELA DUMARESQ – USP, DOUTORANDA

*Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme
tous les grands documentaires tendent à la fiction.*

J. L. Godard

A frase de Godard¹ foi extraída de um artigo seu sobre *Moi, un Noir* (1958), de Jean Rouch. Se serve para pensar o cinema de um modo geral, mais ainda nos diz dos filmes de Rouch. Situa-los de um lado ou outro da fronteira que separaria ficção e documentário é tarefa inútil. Rouch utiliza técnicas provenientes tanto das práticas documentais quanto ficcionais. Um repórter de atualidades – é como Godard o apresenta neste artigo. Repórter que segue as desventuras de um pequeno e ingênuo grupo de nigerianos em busca de fortuna na bela vila de Abidjan. Mas, se é a voz em *off* de um repórter que nos abre o caminho em cada um dos três blocos do filme, é antes sonho que fato o assunto da reportagem. Nesse mundo de faz-de-conta (ficção?) cada um pode escolher seu próprio papel e *Moi...* é a história de um grupo de jovens que revela e realiza seus sonhos diante da câmera.

Rouch filmou principalmente na África, mas também na França. No continente negro buscou histórias de cidades e pessoas comuns, mas também de seus ritos e tradições tão estranhos ao mundo ocidental. Para suas histórias, algumas vezes provocou situações, noutras tentou se manter distante. Por vezes, deu voz aos personagens para em outro momento falar por eles. Como quem passeia pelo mundo sem observar as fronteiras que separariam ficção de

documentário, encenação de vida cotidiana, Paris de Abidjan, ele constrói seu cinema.

Para além da filmografia de Rouch, classificar e definir constituem uma problemática básica das pesquisas sobre documentário, enquanto gênero. Uma multiplicidade de produtos audiovisuais se abriga sob esta legenda. Eles manuseiam as possibilidades da linguagem audiovisual criando estratégias discursivas diferentes e mesmo contraditórias. Dada esta variedade torna-se complexo o trabalho de classificação de alguns filmes e, sobretudo, da própria definição do que seria documentário, embora possamos detectar algumas práticas e idéias que norteiam a produção criando algo como blocos de estratégias discursivas. As classificações podem ser um recurso didático útil para nos ajudar a entender o que parece confuso. Mas, ao insistir em tais classificações, temos que ter o cuidado de não perder de vista as sutilezas que cada obra nos oferece.

Uma das vertentes de estudo dos filmes de Rouch é a antropologia. Marc-Henri Piault ressalta o trabalho de documentação etnográfica e a relação com a África. Rouch “é um especialista reconhecido, mas sua contribuição à disciplina é mais considerada enquanto documentação etnográfica do que como reflexão antropológica”. Piault chama nossa atenção para a África dos filmes, onde não apenas lendas e tradições ocupam a tela, e um lugar marcado por tragédias cede espaço para as bricolagens, jogos pela sobrevivência e adaptação às novas regras das cidades. Ele cita o cineasta e antropólogo britânico Peter Loizos, e faz a ponte entre o caráter antropológico e documentarista de Rouch: “Sua reputação como etnógrafo está limitada aos especialistas em África do Oeste, dos Songhays mais particularmente, mas sua reputação no cinema é internacional e é mais forte entre os documentaristas do real que entre os realizadores de filmes etnográficos”².

Ficção, documentário, cine-culto, fábula, psicodrama, etnografia são algumas das classificações dos filmes de Rouch que aparecem em textos que se propõem a analisar sua obra. Temos um exemplo disso em forma de pergunta, na entrevista que René Prédal faz: “Quando colocamos o problema da extraordinária diversidade de sua filmografia, nos perguntamos como você gere tamanha complexidade de *approche*

e consegue chegar ao patamar do conceito, duas exigências de seu cinema, a saber, de um lado o respeito rigoroso do real (sobretudo pelo emprego do plano seqüência) e, de outro, tudo que é contrário a isso, seu gosto pela fábula..., pelo psicodrama..., a irrupção da ficção, o trato com o imaginário; enfim, o método científico e a criação artística?”³. O próprio Rouch aponta, de certa maneira, em direção a este tipo de classificação ao, em sua resposta, enquadrar *Jaguar* (rodado em 1954, finalizado em 1967) como filme ficcional. Piault nos dá uma pista do que poderia causar certo desconforto diante de alguns filmes de Rouch. Até aqui o universo de afetos e sentimentos era prudentemente deixado de fora das preocupações etnológicas. Mas filmes como *Jaguar*, *Moi...* e *La chasse ou lion à l'arc* (1965) procuram lidar com a realidade visível e não visível. Além disso, propõem temas novos para a época: migração internacional, relação inter-racial, relações de gênero, comunicação não verbal, constituição do ordinário e do não ordinário⁴.

Rouch vê o documentarista como um ser de instintos dilatados, preparado e aberto ao que encontra. Ele fala mesmo na necessidade de um estado de graça criativo para a realização do que ele chama de *filme de ficção improvisado*. Esse espírito se reflete nas filmagens de *Moi, un Noir*. O filme começa a ser rodado sem roteiro ou diálogos preestabelecidos, e mesmo na falta de melhores condições técnicas o diretor encontra um aliado. Quando a filmagem parava para preparar a câmera, ele aproveitava o tempo para refletir sobre a continuação do filme. Na região onde se encontram as condições técnicas, as idéias e possibilidades de seus atores-personagens, Rouch se molda aos contratempos provocados pelos costumes e pela política do lugar, tira proveito das situações oferecidas e reinventa o cinema.

Os elementos externos ao controle da produção também são interferências bem-vindas e aproveitadas. *La Punition* (1962) parte da idéia de percorrer a duração de um dia, provocando o encontro de uma moça com três homens diferentes, em diferentes lugares. Aqui, Rouch elege dois como fatores de incremento. O frio, privilegiando um aspecto irreal da coisa e interferindo nos diálogos. E o cansaço de toda a equipe, ao final do dia, quando os atores já não se esforçavam

em representar, assim como direção e câmera tinham menos condições de interferir nas cenas. Assim, temos o irreal e o real ressaltados pela interação com o mundo vivido, revelando rasgos de vida.

Um caminho para entender esta mistura que o cinema de Rouch nos oferece é apresentado por Bill Nichols. O teórico norte-americano analisa as práticas de diversos cineastas e propõe quatro modos de se fazer documentário: expositivo, reflexivo, observacional e interativo⁵. Rouch é apresentado junto aos filmes interativos. As estratégias deste modo são: interação através de interpelação, entrevista ou depoimento, montagem privilegiando o encontro e os pontos de vista que ele suscita.

Este modo é contemporâneo do observacional e divide com ele as descobertas técnicas e estilísticas da época. O que provocou algumas confusões e discussões envolvendo nomenclatura, objetivos e modos de entender as possibilidades discursivas do documentário. A idéia de ter uma equipe pequena, usar equipamentos portáteis, som e imagem sincronizados, deixar de lado o roteiro, filmar atores naturais em locações naturais é comum a todos. As diferenças aparecem no que diz respeito à interação, enquanto o cinema-verdade francês abusa desta possibilidade, o observacional procura manter distância do objeto filmado. A questão de fundo desta diferença não é a maneira de pensar o documentário. Isso fica claro quando acompanhamos as experiências realizadas no Canadá com teleobjetiva, apelidadas de *Candid Eye*. Aproveitavam-se da capacidade da lente de filmar à distância para esconder a equipe e não alterar a cena. Logo descobririam a proximidade possibilitada pela grande-angular, mudando o enfoque do esconder-se para o ser aceito, fazer parte. É nesta experiência que Rouch estreita as relações com os documentaristas canadenses. Enquanto o modo observacional se preocupa em construir uma observação objetiva do mundo, Rouch abraça a interferência e tira proveito dela. Por fim, a diferenciação apontada por Barnouw é bastante esclarecedora:

O documentarista do cinema direto leva sua câmera para uma situação de tensão e espera confiante pela crise; a versão do cinema-verdade de Rouch tenta precipitar uma. O artista do cinema direto aspira a invisibilidade; o artista do cinema-

verdade de Rouch está sempre pronto para participar. O artista do cinema direto atua como um espectador; o artista do cinema-verdade desempenha o papel de provocador⁶.

A idéia de construir um discurso e ainda assim chamá-lo de cinema-verdade, como fez Vertov, contaminou e inspirou o movimento francês que se fortalece a partir dos anos cinquenta. Assim, em substituição a objetividade, o cinema-verdade francês passou a propor a interação. Esta implica na “influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata”⁸. Ao longo de seu trabalho, Rouch soube aproveitar o que se lhe oferecia e, ao mesmo tempo, incentivar o desenrolar do que lhe parecia interessante. E, assim como Goffman, também soube reconhecer que na vida cotidiana estamos o tempo inteiro representando um papel. Se, no palco, atores representam para outros atores enquanto uma platéia assiste, na vida, o interlocutor e as pessoas em nossa volta assumem o papel de platéia. E, diante deles, alteramos nossas *expressões dadas* (verbo) e *expressões emitidas* (teatro e contexto), na expectativa de regular a impressão que eles possam ter de nós. No dia-a-dia, representamos papéis sociais, assumimos gestos, palavras e ações que condigam com exercício de cada situação. Se estamos em grupo ou sozinhos, em casa ou em um espaço público, uma gama imprevisível de atitudes forma nossa pessoa. Cada momento nos exige um comportamento diferenciado, capaz de informar sobre nós e estabelecer as bases da interação.

Diante da câmera não seria diferente. Aqui construiremos um papel da mesma forma que o construímos em nossas relações no trabalho, na família, com os amigos mais íntimos etc. Os indivíduos representam diante da câmera tanto quanto os atores profissionais em uma história de ficção. Ao tentar regular a impressão causada, os indivíduos interferem nas cenas. Assim, abrem possibilidades, criam expectativas, propõem caminhos inesperados que poderão ser, em maior ou menor grau, apropriados pelo filme.

Em seus filmes, Rouch parte dessa idéia – o encontro entre pessoas, lugares, câmera e microfone – para construir uma história. Ele suscita situações que parecem banais para dar conta da realidade. O senso de ação cotidiana pode vir da utilização de pessoas, sentimentos

ou ações comuns, ordinárias, de que nos fala Certeau⁹. Esse ordinário não guarda aqui seu sentido vulgar, mas refere-se a um lugar (comum) e a um espaço (anônimo). Para falar dos personagens podemos pensar nos 'infames' de Foucault¹⁰. Ele nos mostra outra faceta possível destes personagens: destituídos de fama, de qualquer grandeza, também não realizaram nada que não lhes impulsionassem para fora deste estado de 'infâmia'. No cinema-verdade francês não existem heróis, bandidos e mocinhos, grandes paixões, fugas ou guerras. Mesmo em *Moi...*, onde vemos estes elementos, nosso herói é derrotado em todos os seus sonhos e reenviado ao mundo dos 'infames'.

Ao comentar *Moi...*, Piault¹¹ nos fala que o filme aponta para uma nova determinação do outro e de sua autonomia, aqui ele se torna sujeito. O que decorre da maneira como o cineasta conduz este e outros de seus filmes. Rouch acompanha, escuta a fala do outro, deseja a intimidade e a interação de gestos e olhares, a informação não é apenas identificada, é fala do outro. Isto resulta na possibilidade dele ser um filme sobre a juventude migrante de Abidjan, mas também um filme sobre os anseios e sonhos destes jovens, representados por palavras e jogos cênicos. Usando atores não profissionais, deixando que eles decidam o que dizer e fazer, recorrendo a encenação, fazendo a câmera interferir na cena, criando climas e emoções variados, construindo sentido pela montagem; enfim, usando técnicas da ficção e do documentário.

Moi... fala da dor e dos sonhos das pessoas comuns. Abre com uma fagulha de luz e uma voz explicando o que vamos assistir. O texto nos diz que os personagens abandonaram família e escola para entrar no mundo moderno. Migrantes nigerianos, a doença das cidades: desempregados. Cada um poderá dizer e fazer o que quiser. E quiseram ser agente do FBI, Eddie Constantine, ou estrela de cinema, Edward G. Robinson. Nesta apresentação também ficamos sabendo que o primeiro foi condenado à prisão, o segundo é o herói do filme e o nosso guia pelas ruas de Abidjan.

Agora a fagulha de luz cede espaço ao personagem Robinson (Oumarou Ganda) sob uma placa onde lemos Treichville. Cruzando a placa nosso guia abre as portas da cidade, ou melhor, do bairro onde se desenvolverá a história. O texto nos diz ainda de um bairro

industrial e de outro que, separado por uma lagoa do resto da cidade, concentra as riquezas do lugar. Mas as imagens e toda ação do filme mantêm distância desses lugares, e apenas ao fundo de algumas seqüências podemos avistar os contrastes do local.

A opção por filmar os personagens em seu lugar próprio pode ser a opção pela delicadeza no trato com as diferenças. Mas é ainda a opção pelo sonho. Uma parte do filme é reservada para nos revelar a intimidade de Robinson. Na praia, ele nos conta um de seus desejos: que todos os dias fossem como este. Mais tarde ele pôde ser campeão mundial de boxe, e comemorou sua vitória assistindo a uma luta de verdade. A seqüência brinca com a passagem do mundo do desejo ao mundo vivido. E após deixar a 'namorada' Dorothy Lamour no bar com um italiano, ele continua sonhando: será ator de cinema, como Marlon Brandon, e ela o esperará todos os dias. Mesmo não nos aventurando por considerações psicanalíticas sobre os sonhos e desejos, temos de admitir que estes são elementos fundamentais na construção da identidade de cada um, portanto da verdade de cada um. Mas Rouch insiste em marcar a diferença entre os dois mundos, seja em forma de montagem ou quando sua voz nos anuncia o "dia da verdade".

Mas enquanto embarcamos no mundo dos sonhos dos personagens, perdemos de vista a complexidade do lugar. Ao isolar os migrantes, desempregados, a doença social Rouch nos envolve nos 'dramas burgueses' de seus personagens. O isolamento é, ainda, uma tendência de busca pelo conforto, pois guarda distância daquilo que pode nos parecer agressivo. As regiões de fronteira se configuram como regiões de luta, de esgarçamento de relações, de choque entre as diferenças. A distância física, os limites firmados, as regras de ocupação das cidades parecem nos direcionar para o funcional. Afinal, longe dos limites prevalece o familiar. Lugar acolhedor, onde as regras são atualizadas por uma comunidade de praticantes. Aqui, as surpresas podem ser melhor controladas e, em todo caso, mais facilmente absorvidas, pois interagem com um ambiente conhecido. Mas é o encontro com o outro que nos faz perceber nossa dimensão particular, e nunca é sem dor.

Nas cidades as diferenças são minoradas pelas regras de ocupa-

ção. As vias públicas, as placas de sinalização, os muros estão permanentemente nos dizendo por onde ir, o que fazer, como nos comportar. Tais regras são também permanentemente desafiadas pela circulação. As práticas de ocupação acabam recriando os modos de usar. Tal qual uma fronteira móvel, o caminhante se põe em direção ao desconforto provocado pelo contato com o que deveria/poderia permanecer desconhecido. Nos limites do seu corpo ele guarda todas as crenças, hábitos, que constituem sua individualidade. Sair para passear é levar consigo um mundo particular ao encontro de um mundo coletivo. Tal evento pode ser educativo e mesmo prazeroso, mas nos oferece sempre o risco do estranhamento. Não entender, não conhecer, não concordar, não aceitar, ver e não querer.

Se é somente em seu próprio bairro que Robinson caminha, suas chances de nos revelar tensão ficam gravemente diminuídas. Elas aparecem como impossibilidade de romance em seu encontro com Dorothy Lamour. Após assediar a moça, ele vê seus sonhos amorosos se perderem com a chegada de um italiano. É o outro personificado ora em Dorothy, ora no italiano, que negam ao personagem a realização de seus desejos mais particulares. É nessa sequência que a violência do encontro e da recusa se manifesta de maneira mais clara durante o filme, resultando na concretude da destruição moral do personagem, através de sua entrega ao estado de embriaguez, e depois na luta física entre os dois rapazes. Um drama particular que pouco nos revela do que nos foi apresentado no início do filme: a doença social.

O drama social permeia as imagens. Na banalidade do ir e vir pela cidade. As roupas rasgadas, a sesta na sombra de uma calçada, o tempo desocupado, a ocupação com o jogo de cartas, o desconforto anunciado diante desses dias que se repetem sempre iguais. Violências que não são esmiuçadas pelo olhar da câmera. E, por isso mesmo, pela naturalidade com que são tratadas, suas presenças parecem nos dizer mais e melhor de um cotidiano de exclusão.

Nesse sentido, mais tocante é a encenação da guerra da Indochina. Vacilando entre o lúdico e o trágico, a cena transcorre às margens da lagoa, na fronteira com o bairro mais rico da cidade. Robinson refaz a guerra com pedras e paus que encontra pelo cami-

nho e nos remete às brincadeiras infantis. Em contraposição, ele cria um texto para a cena e nos remete à sua própria experiência na guerra, onde lutou ao lado dos derrotados. Misturando morte e esperança, ele consegue traduzir a guerra em poesia. Neste momento, temos todos de abandonar o conforto de estarmos entregues à poesia e voltar ao mundo real. Estamos na fronteira! E eis que surge um homem branco esquiando despreocupadamente nas águas da lagoa. No momento em que podíamos nos identificar com os sentimentos do personagem somos empurrados para o estranhamento. Já não podemos purgar nossos sentimentos e somos remetidos de volta ao desconforto. Aos poucos, Robinson sai do quadro e a câmera nos revela um letreiro de barco FIN. Fim da história de Treichville.

NOTA

1 GODARD, Jean-Luc. L'Afrique vous parle de la fin et des moyens. *Cahiers du Cinéma*. N. 94, Avril, 1959, p. 19-22

2 PIAULT, Marc-Henri. Une pensée fertile. *CinémAction*. França, N. 81, 1996, p. 47

3 PRÉDAL, René. (coord.). *CinémAction* (Jean Rouch ou le ciné-plaisir). França, . N. 81, 1996, p. 36-37

4 PIAULT, *op. cit.*, p. 54

5 Ao apresentar os modos, Nichols faz um apanhando das idéias que norteiam a produção, das estratégias narrativas, das técnicas utilizadas e de algumas questões éticas que envolvem cada um deles (ver p. 32-75). NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press.

6 citado por Nichols, *op. cit.*, p. 39

7 A relação com a subjetividade nem sempre foi clara para Rouch. No início de *Les maîtres fous* ele nos convida para ver a verdade, sem concessões. Para tanto, Rouch filma o ritual de posse sem interferir diretamente na cena, sem fazer o papel do provocador que lhe atribui Barnouw. A experiência da câmera-provocação acontece em *Jaguar*. Antes, pudemos conferir a proposta interativa, como encenação, em *Moi, un Noir* e, como interpelação, em *Chronique d'un été*.

8 GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996. p. 23

9 CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996. p. 57

10 FOUCAULT, Michel. *O que é um Autor?*. s/l: Veja, 1992. p. 102-103

11 PIAULT, *op. cit.*, p. 50

O AUTOR COMO ESPECTADOR DE SI MESMO

LEANDRO GARCIA VIEIRA – UNICAMP, MESTRANDO

A questão da auto-imagem, isto é, da representação gerada pelo próprio representado, assinala um território onde se dá aquilo que Philippe Dubois, referindo-se ao documentário autobiográfico, já designou como a *encenação do sujeito por ele mesmo*¹. Essa instauração do autor como personagem corporificado no interior da própria obra abre um campo de auto-referencialidade que vem sendo registrado através da história dos meios. Trata-se de uma “performatividade” que se tem evidenciado cada vez mais na produção audiovisual, em especial nas experiências enunciadas em primeira pessoa. A presente comunicação pretende levantar questões acerca deste autor auto-referencializado no vídeo experimental brasileiro², buscando enfocar algumas das estratégias que tem pontuado esses trabalhos, tais como: o registro de *performances* nos anos 70, o autor como *persona* repórter nos anos 80, e a enunciação *confessional* e autobiográfica, cada vez mais em evidência a partir dos anos 90. Nesses três momentos, opera-se uma problematização da identidade e da memória, pois é na proximidade estabelecida com a própria imagem que as potencialidades indiciais da câmera entram em jogo e o autor torna-se o *espectador de si mesmo*.

Performances para a câmera

Pode-se dizer que a auto-imagem do autor, na década de 70, constitui a primeira grande escola do vídeo experimental brasileiro, considerando que, além da questão conceitual propriamente dita (as discussões sobre gênero, identidade e política, que caracterizaram

fortemente a produção deste período e que instauram uma estreita relação com o corpo), os reduzidos recursos técnicos que os artistas brasileiros dispunham na época para trabalhar com o vídeo acabaram por determinar uma certa estilística. Entre outras coisas, não havia a possibilidade de editar satisfatoriamente o material gravado, de modo que os processos de produção e pós-produção acabavam por se fundir, justificando a utilização predominante do plano-seqüência, tomado em tempo real para que não houvesse a necessidade de uma posterior edição. O depoimento da artista plástica Regina Silveira dá o tom da situação:

Era muito difícil fazer vídeo nos anos 70. Na época, eram raros os equipamentos de vídeo no Brasil e o interesse dos artistas aparecia com o conhecimento do que se estava fazendo no exterior. Nós procurávamos um equipamento para nos juntarmos em torno e para poder fazer nossas experiências. Tudo era entendido como uma questão de experimentar arte. Naquele momento ninguém estava pensando em produtos de nada. Nós estávamos querendo estudar a linguagem daquele meio, o tempo, incluir aquilo dentro de nosso repertório que, na época, era ligado à manifestação gráfica conceitual. Então, a gente tinha de procurar equipamento. Procurou-se em muitos lugares, até o departamento de polícia tinha! Mas não esqueça que eram os anos 70, uma coisa muito difícil... e a gente tinha de escapar o máximo possível de instituições, de coisas que a gente não pudesse ter completo controle sobre o que queria dizer³.

Os empecilhos técnicos, a sintonia e o diálogo com o panorama artístico internacional, a coletividade, a fascinação com a possibilidade de trabalhar com o tempo presente e a situação política ditatorial ajudam a esboçar um quadro deste período. Alia-se a isso o fato de que a maioria dos trabalhos produzidos por essa primeira geração de realizadores consistia no registro do gesto performático do artista. Uma performance potencializada pela câmera de vídeo. O dispositivo básico do primeiro vídeo brasileiro consistia, como já observou Arlindo Machado, no confronto da câmera com o artista⁴.

As primeiras experiências com o vídeo no Brasil datam do iní-

cio dos anos 70, momento caracterizado pelos questionamentos ao circuito de arte e aos suportes tradicionais. Michael Rush, ao referir-se à produção videográfica norte-americana da década de 70, falará de “performances de estúdio”⁵ como um modo de designar essa passagem da *body art* e dos *happenings* (isto é, de ações protagonizadas em tempo presente) para a câmera, instalada em geral no ateliê do artista, potencializando novos modos de apresentar suas ações para o público. É assim que, tendo em vista a instantaneidade (de obtenção e fruição) da imagem-vídeo, o autor será muitas vezes o primeiro espectador de suas próprias performances, pois a câmera passa a encarnar “o outro”, a audiência.

Em 1979, em Recife, Paulo Bruscky realiza uma dessas performances para a câmera. Trata-se de “Registros”, vídeo que documenta uma sessão de encefalografia do próprio autor. Paulo Bruscky, ao conectar-se em um eletroencefalógrafo, estava interessado nos efeitos gráficos obtidos através da oscilação da energia elétrica sobre o próprio corpo: “trabalhar direto do cérebro para o papel sem usar a mão como intermediária”⁶.

O autor como entrevistador-*persona*: o caso TVDO

A mudança do contexto de fruição e a chegada ao mercado de equipamentos miniaturados reconstitui uma história já conhecida do *cinéma vérité*, do cinema direto e do *video guerrilla*, de modo que o equipamento portátil e leve permitirá a mobilidade e a produção de documentários/reportagens para veiculação em pequenas emissoras de televisão. A auto-imagem do autor no vídeo dos anos 80 já é menos obscura para o público maior, graças, em boa parte, ao trabalho desenvolvido, a partir do início desta década, por grupos como a “TVDO” e o “Olhar Eletrônico”, assim como ao “serviço” de veiculação prestado pelos então nascentes festivais de vídeo. Quem não lembra das investidas sarcásticas de um Tadeu Jungle ou de um Marcelo Tas (este último, através de seu personagem repórter “trapalhão” Ernesto Varela)?

Uma cena representativa das propostas auto-referenciais do período pode ser encontrada no vídeo *Heróis da Decadência* (sic), reali-

zado pela TVDO em 1987. A cena (ou “quadro”, se preferirmos um jargão mais próximo da tevê) é a do “repórter mudo”, personificado por Tadeu Jungle, que pega transeuntes, tirados de seu fluxo habitual, de seu corre-corre pelo centro de São Paulo, para posicioná-los diante do *camera man*. Auto-imagem em dupla? O autor, diante da câmera (que ele não segura, mas que dirige em uma auto-imagem em terceira pessoa) encarna uma outra *persona*, a do entrevistador/repórter que, no caso de *Heróis da Decadência*, substitui a euforia que caracteriza a estratégia interpelativa do sujeito enunciativo televisivo pelo silêncio. Um entrevistador que não pergunta absolutamente nada, uma vacuidade que ainda assim é dita, exposta, e sentida pelos transeuntes que são parados para posar para a câmera; constituindo, por aí, um estranhamento que surge quando a televisão se cala e suas linhas de varredura são, em um certo sentido (não o do dispositivo propriamente dito) imobilizadas.

Um vídeo concebido/uma vida concebida

Em *Concepção* (2001), Carlos Nader retoma as discussões sobre o espaço confessional e a auto-imagem, que já se prenunciavam em sua produção desde *Trovoada* (em uma breve tomada), e que vai se evidenciar em *Carlos Nader* (1998). Tendo como personagens a mãe, a mulher e o filho recém-nascido de seu autor, *Concepção* é um trabalho sobre a concepção do vídeo e da própria vida.

Ao auto-representar-se e representar aqueles que lhe são próximos, Carlos Nader parece, através da vigorosa edição, dos enquadramentos escolhidos e da fotografia, submeter a imagem desses corpos a uma espécie de fragmentação clínica, onde a câmera, neste contexto de desenvolvimentos biotecnológicos, já viaja ao centro do corpo. Uma câmera que penetra o interior do corpo, chegando ao eu biológico, e que parece procurar sua matéria-prima, intra-uterina, como bem demonstra a cena da endoscopia. O corpo é repartido em partes e o olhar da sua câmera mostra-se bastante interessado nos olhos: “os olhos da minha mãe, os meus olhos, os olhos da mãe do meu filho, e os olhos do meu filho”. O vídeo é assim uma espécie de celebração de sua árvore genealógica, do primeiro filho que nasceu,

uma árvore que é dada pelos olhares, em suas semelhanças e alteridades. As relações de parentesco, e a história pessoal, tornam-se uma digressão que o vídeo persegue em todo o seu decorrer, especificamente nessa relação que se estabelece com o próprio olhar da câmera de vídeo.

Em uma das cenas, os olhos da mãe do autor efetuam esse jogo de olhar para si e olhar para o vidro/vídeo, questionando a sua própria espectralidade enquanto auto-imagem: “É diferente olhar”, diz ela. E prossegue neste ato de auto-examinação: “É outra coisa, olhar para mim, olhar para o vidro... tô olhando pra mim”, isto é, ela estabelece uma relação reflexiva com sua própria imagem, dada ao olhar nesta frontalidade especular, como nessa passagem de Jean-Pierre Vernant, que, ao revisar os estudos de Françoise Frontisi, observa que “no espelho em que olho para mim, vejo a mim mesmo como rosto e olho que me vê”⁷. É o que os gregos já reconheciam como uma figura retórica (*apostrophé*) das imagens figuradas, na qual o desvio dos rostos representados, do usual perfil para a posição frontal, projeta a face e o olho em direção ao olho do espectador fora de campo.

Considerações parciais

Ainda que os diversos códigos que constituem a imagem em movimento não dependam necessariamente da palavra para formar uma enunciação em primeira pessoa, esta será, de fato, um dos recursos habituais de que se utilizará o autor (vide o uso da voz *off* no documentário subjetivo). No caso da produção dos pioneiros, a auto-imagem do autor fragmenta-se na apropriação de procedimentos estilísticos herdados do cinema de vanguarda do pós-guerra; nas influências que advém do campo das artes plásticas (em suas diversas propostas, performáticas e conceituais, de negação dos suportes tradicionais); e da releitura que faz a própria TV, ora pela total negação da voracidade temporal das imagens televisivas, ora pela elegibilidade do primeiro plano que a caracteriza. Acrescenta-se a isso a predominância do plano seqüência, como uma consequência das próprias dificuldades de editar o material captado em gravador *Portapack* ou U-MATIC (no caso de Paulo Bruscky), fortalecendo o caráter *minimal*

destas produções. Se, por um lado, o vídeo-arte da década de 70 é formalmente minimalista e auto-referente em sua constituição, é também bastante perceptível a importância que desempenha a palavra escrita na constituição destes trabalhos. É através dela que o autor, muitas vezes, duplica-se, assina-se e efetua a inscrição do próprio “eu” no vídeo que faz.

A produção audiovisual dos anos 70 é repleta de peculiaridades, pois situa-se em um contexto histórico particular, e a posição do autor, assim como sua auto-imagem, já sofreram modificações desde então. Atualmente, a produção em primeira pessoa, através das câmeras de vídeo, reflete um fato de ordem econômico-cultural que é distinto da conjuntura das décadas passadas. Em primeiro lugar, a maior acessibilidade e miniaturização dos aparatos imagéticos domésticos (câmeras, microcomputadores com *softwares* de edição não-linear, periféricos etc.) tem, de fato, propiciado uma produção e difusão de imagens infinitamente mais larga, de modo que a casa se tem tornado, cada vez mais, o efetivo espaço da criação e da fruição audiovisual. Essas facilidades operacionais (que incluem o relativo barateamento dos equipamentos, a imediatividade e a independência na produção) podem instaurar o tão desejado circuito alternativo, onde já é possível “fazer tevê, fora da tevê”, sem sair do quarto.

O outro fator, de ordem cultural, diz respeito a esse retorno (ou permanência) do sujeito na própria imagem e narrativa. Mas não somente aquele mesmo sujeito que se enunciava nos anos 70. Atentemos aqui para uma diferença fundamental: Anna Bella Geiger, José Roberto Aguilar, Letícia Parente, Gabriel Borba, Regina Silveira, Sônia Andrade e tantos outros que “conhecemos” pelas auto-representações que legaram,¹ formam um panteão artístico. Isto é, estão inseridos em um sistema que os legitima enquanto artistas, o que lhes dá uma certa autoridade para construir sua auto-imagem e exercer a sua função-autor. À produção deles, atribui-se uma noção de valor (econômico, ético e estético) e de conservação, pois o trabalho desses autores, tido como *obra*, já faz parte de um acervo cultural. Ao mesmo tempo, não devemos esquecer que essa noção de obra do passado, não raras vezes, é um tanto ilusória, e o que tem sido preservado pode representar uma mínima seleção específica, baseada em movi-

mentos que prevalecem nos interesses das classes dominantes, isto é, na esfera cultural do sistema de arte.

A auto-imagem em vídeo estende-se para as décadas seguintes, ampliando seus campos de atuação e circuitos de exibição. A proximidade do autor com a própria representação é uma evidência em diversos vídeos e/ou instalações recentes: *Entrevista* (Neide Jallageas, 2000); *Fotográfica Memória* (Clarissa Borges, 2000); *Máscara Branca* (Lourdes Colombo, 2000); *Espelho Diário* (Rosângela Rennó, 2001); *Projeto Umidades* (Brígida Baltar, 2001); *Espelho Mnêmico* (Fábio Carvalho, 2002); *33* (Kiko Goifman, 2002), entre tantos outros.

NOTAS

- 1 DUBOIS, Philippe. "A foto-autobiografia: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno." In: *Revista Imagens*, Campinas, SP, nº4, abril de 1995. pp. 64-76.
- 2 Esta comunicação integra a pesquisa de Mestrado "Vídeo em primeira pessoa: autobiografia e auto-imagem na produção audiovisual brasileira", em desenvolvimento no Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, sob orientação do Prof. Dr. Fernão Ramos e apoio da FAPESP. Para assistir trechos dos vídeos aqui comentados, acesse o website do projeto em: <http://www.iaar.unicamp.br/pesquisas>.
- 3 Depoimento cedido pela autora. São Paulo, nov. de 2001.
- 4 MACHADO, Arlindo. "A experiência do vídeo no Brasil." *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993. pp. 253-274.
- 5 RUSH, Michael. "Personal Narratives", In: *New Media in Late 20th-Century Art*. London: Thames & Hudson, 1999. pp. 47-54.
- 6 BRUSCKY, Paulo. "Laudo Artístico." *Revista Item* 3, Rio de Janeiro, 1996. p. 38.
- 7 VERNANT, Jean-Pierre. "Visto de frente." In: *Entre mito e política*. São Paulo: Edusp, 2001. pp. 337-341.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Marília Saboya de. "I Encontro Internacional de Vídeo-Arte de São Paulo." In: *Catálogo*. São Paulo, Museu da Imagem e do Som, 1978.
- BRUSCKY, Paulo. "Laudo Artístico." In: *Revista Item*, Rio de Janeiro, nº3, 1996. p. 38.

DUBOIS, Philippe. "A foto-autobiografia: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno". In: *Revista Imagens*, Campinas, SP, nº4, abril, 1995. pp. 64-76.

HILL, Chris. "Performing Video in the First Decade, 1968-1980". Texto disponível na internet no site do *Video Data Bank*: <http://www.vdb.org/resources/chrishill.html>.

JAMESON, Fredric. "Surrealismo sem inconsciente." In: *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996. pp. 91-118.

KRAUSS, Rosalind. "Video: the aesthetics of narcissism." In: JONES, Amelia e WARR, Tracey (eds.). *The artist's body*. London: Phaidon, 2000. pp. 277-280.

RENOV, Michael. "Video confessions." In: RENOV, Michael e SUDERBURG, Erika (Eds.). *Resolutions: contemporary video practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. pp. 78-101.

RUSH, Michael. "Studio Performances." In: *New media in late 20th Century Art*. London: Thames & Hudson, 1999. pp. 47-54.

SOUZA, Rosângela da Silva Leote de. *Da performance ao vídeo*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 1994.

VERNANT, Jean-Pierre. "Visto de frente." In: *Entre mito e política*. São Paulo: Edusp, 2001. pp. 337-341.

VIDEOBRASIL. "12º Videobrasil – Festival Internacional de Arte Eletrônica." In: *Catálogo*. São Paulo: SESC/Associação Cultural Videobrasil, 1998.

POLÍTICAS CINEMATOGRAFICAS NO BRASIL

CARTOGRAFIA DO NOVO TERRITÓRIO DO CINEMA BRASILEIRO

JOÃO GUILHERME BARONE REIS E SILVA – PUCRS,
DOUTORANDO

Esta comunicação procura identificar as transformações ocorridas no campo institucional do Cinema Brasileiro, sobretudo a partir dos resultados e conquistas do setor cinematográfico obtidos através da realização do III e do IV Congressos Brasileiro de Cinema, respectivamente, realizados em Porto Alegre, no ano 2000, e no Rio de Janeiro, em 2001.

Após um período de transição entre a estrutura institucional estabelecida nas décadas de 60 a 80, com a EMBRAFILME e o CONCINE, e a estrutura da década de 90, com a Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual do Ministério da Cultura e a criação da Lei do Audiovisual, há indícios de mudanças estruturais que estão delimitando um novo tipo de espaço para o Cinema Brasileiro, numa tentativa de retomar e reconstruir um sistema industrial e comercial capaz de lhe dar sustentação. A criação da Agência Nacional de Cinema e do Conselho Superior de Cinema, sugere novos marcos para as relações entre os agentes que povoam o espaço do cinema e do audiovisual no Brasil.

Esta abordagem está fundamentada num modelo analítico do espaço audiovisual que considera os vetores *institucional, tecnológico e de mercado* e seus impactos no conjunto das atividades de *produção, distribuição e exibição* que formam o trinômio central delimitador da existência deste *espaço-território*, no qual convivem todas as manifestações da expressão audiovisual¹.

Nesta análise, interessa especialmente o vetor institucional, como organizador das relações entre o Estado e os agentes que atuam no

território específico do cinema. Através do conjunto de leis e de organismos de fomento e controle são estabelecidos os limites cartográficos do espaço do cinema, no interior do qual interagem produtores, artistas e técnicos, distribuidores e exibidores. Estes limites podem não estar claramente estabelecidos ou mesmo apresentar variações, em função da ausência ou da não configuração efetiva das leis e suas regulamentações e dos próprios organismos, sejam estas empresas, institutos, fundações, agências reguladoras ou conselhos. Podem, inclusive, apresentar graus diferenciados de intermitência, decorrentes da eficácia do conjunto de leis e da própria atuação das instituições. Os agentes que atuam no espaço audiovisual, em consequência, agirão em maior ou menor conformidade com os limites estabelecidos.

No caso brasileiro, observa-se que a desregulamentação do setor audiovisual promovida pelo presidente Fernando Collor estabeleceu um período de caos no espaço cinematográfico, na medida em que as instituições de fomento e regulação, no caso EMBRAFILME e CONCINE deixaram de existir. Em que pese o aspecto da eficácia ou não desta estrutura institucional, o seu desmantelamento súbito, a sua não inexistência, passa a significar o desaparecimento do Cinema Brasileiro como sistema simbólico instituído. Ao mesmo tempo, desaparecem as instâncias interlocutoras entre o Estado e o setor cinematográfico, seja através de suas entidades representativas, como os sindicatos de produtores e de artistas e técnicos e outras associações (APACI, ABRACI, ABD etc.) como através de pessoas que representam o Cinema Brasileiro.

Observa-se que neste cenário, a organização institucional do Cinema Brasileiro, da parte de seus agentes, é fragmentada e, na maioria das vezes, historicamente antagônica e quase sempre personificada pela figura do realizador e o conjunto de sua obra. Mesmo assim, é a instituição personificada em figuras célebres que consegue a articulação necessária para a aprovação da Lei do Audiovisual, já após o episódio do *impeachment* de Collor e a posse de seu vice Itamar Franco. É ele quem restaura o Ministério da Cultura (antes extinto) que passa a contar com a Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual.

Na década de 90, portanto, configura-se um segundo cenário que pode ser denominado de a *Era da Lei do Audiovisual*, caracterizada pela destinação de recursos públicos, através de renúncia fiscal, para o financiamento da produção de filmes. É o que permite o fenômeno da *retomada* e o início de um processo de conscientização de que o Cinema Brasileiro precisará chegar à sala de exibição para que tenha o seu espaço assegurado. Apesar da interlocução ainda fragmentada, permeada pelos conflitos de interesses que privilegiam historicamente a busca de recursos para a produção, o Cinema Brasileiro começa a discutir a ausência de mecanismos voltados para fortalecer os vetores da distribuição e exibição².

Neste novo cenário, evidencia-se a necessidade de pensar o espaço cinematográfico nacional na sua totalidade. Produtores e cineastas adaptam-se à rotina da captação de recursos junto a empresas públicas e privadas que se tornam os agentes financeiros do Cinema Brasileiro dos anos 90. À medida em que a produção ressurgiu e se estabeleceu, revelando um significativo salto de quantidade e qualidade no produto cinematográfico brasileiro³, ressurgem também os problemas crônicos da distribuição e da falta de telas para o filme nacional, jogado num mercado exibidor ocupado pelo cinema hegemônico norte-americano e que ignora as regulamentações de cota de tela, para as quais não existem sistemas de fiscalização e controle.

A constatação, aqui, é de que o desmantelamento institucional promovido pelo governo Collor provocou danos irreversíveis na ocupação do circuito exibidor tradicional pelo filme brasileiro. O que na década de 80 chegou a registrar índices da ordem de 30%, caiu vertiginosamente para a faixa de 1% no início da década de 90. Na verdade, os danos foram ainda maiores no plano simbólico, na medida em que a ocupação das salas pelo cinema norte-americano afastou o cidadão brasileiro do contato com a sua própria cinematografia. Há, portanto, que considerar o fenômeno da retomada, não só como o restabelecimento da capacidade de produzir quantidades de filmes, mas também de tentar restabelecer as ligações com o público e reconstruir o imaginário social do cinema nacional.

O fenômeno da globalização e a exacerbação neoliberal que marcaram a segunda metade da década de 90, não produziram modifi-

cações institucionais significativas no espaço do Cinema Brasileiro ao longo dos governos de Fernando Henrique Cardoso. É exatamente a superlação do impasse de ter a produção restabelecida e não dispor de estruturas eficientes no campo da distribuição e exibição, o que parece transformar-se no elemento agregador e transformador das articulações dos agentes do setor cinematográfico brasileiro, em busca de uma intervenção capaz de alterar o cenário institucional e os *limites territoriais*.

Ao final da década de 90, produtores e realizadores constataam que já não é tão fácil captar recursos para a produção. Há indícios de um esgotamento do modelo baseado no incentivo fiscal. O processo é desgastante para o *realizador-produtor* e não atende a todas as complexidades do Cinema Brasileiro. A grosso modo, os recursos concentram-se em formatos consagrados de filmes e são escassos para projetos que não se enquadram nos objetivos de marketing cultural das empresas ou que não conquistam a simpatia dos investidores.

Este cenário de falta de perspectivas é, certamente, o condutor das articulações que resultam na realização do III Congresso Brasileiro de Cinema⁴, em Porto Alegre, em junho de 2000, exatamente 47 anos após a realização do II Congresso, no Rio de Janeiro. Mais do que o evento em si, o Congresso serviu como a oportunidade para restabelecer a instituição do Cinema Brasileiro, configurando-a como instância de organização plena do setor em todos os seus segmentos: produtores, diretores, técnicos, atores, exibidores, distribuidores, professores, pesquisadores, críticos e organizadores de festivais, totalizando 40 entidades, segundo seus dirigentes, praticamente a totalidade da organização nacional do setor.

Fundamentalmente, o III CBC configura-se como o marco de uma nova organização do espaço cinematográfico brasileiro, até então quase impossível de ser imaginado. A sessão plenária final, aprovou um documento com 69 recomendações a ser implementadas, entre as quais figurava a transformação do evento em uma entidade permanente, com o *status* de representação máxima do Cinema Brasileiro, com a missão de exigir a presença e a atuação do Estado no processo de organização do setor. Foi definida também a realização do IV Congresso, no ano seguinte, 2001, tendo como sede o Rio de Janeiro.

No texto da introdução do Relatório Final do III CBC, encontram-se os elementos que configuram a crise institucional em que se encontrava o Cinema Brasileiro, ao final da década de 90:

A comunidade cinematográfica brasileira, reunida no III Congresso Brasileiro de Cinema, numa posição de unidade nacional, manifesta a sua preocupação com a grave situação da atividade cinematográfica, que afeta todos os setores e que ameaça mais uma vez a continuidade e a existência de nosso cinema.

O momento se caracteriza pela paralisação da produção, pelo descontrole dos mecanismos de mercado, pela falta de informações a respeito da própria realidade do mercado cinematográfico, pela ausência sistemática do cinema brasileiro nas telas da TV e pelo esgotamento dos mecanismos atuais das leis de incentivo. Todos esses problemas se devem, em grande parte, à deficiente forma de relacionamento do setor cinematográfico com o governo e também à fragilidade do atual órgão governamental responsável pela política do cinema no Brasil, a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura.

O Cinema Brasileiro existe, está implantado em sua forma industrial e já demonstrou sua capacidade de produção e criatividade, como uma forma indispensável de expressão nacional.

(...) O próprio crescimento do Cinema Brasileiro exigiria do governo uma ação continuada, sempre em consonância com o setor, ação que, na verdade, não se deu, transformando o lado positivo de nosso “renascimento” em crise que agora nos ameaça.

O texto expressa a visão dos agentes sobre a conjuntura e a necessidade da delimitação de um espaço que parece estar desaparecendo, novamente caminhando para uma inexistência consentida pela instituição maior, o Estado, causada, de certa forma, pela inabilidade da própria articulação do setor. O Relatório Final apresenta um detalhamento das medidas a ser tomadas em cada segmento de atividade que organiza e estrutura o espaço cinematográfico brasileiro, com precisão e coerência nunca antes vistas em qualquer docu-

mento reivindicatório produzido pelas entidades do Cinema Brasileiro. São as coordenadas para uma ampliação de limites do espaço e todos os seus territórios, incluindo a criação de um órgão gestor nacional (a ANCINE), programas de desenvolvimento para o cinema com a criação de fundos de financiamento, taxas sobre produtos audiovisuais, especialmente das televisões abertas e por assinatura, regulamentação das cotas de tela para o filme nacional, entre outros pontos.

O sentimento de angústia e apreensão instalado no Cinema Brasileiro, ao final da década de 90, é depurado nos grupos de trabalho e nas exaustivas sessões plenárias do III CBC, para dar lugar a uma atitude militante. É a *repolitização* do setor, marcada por uma nova articulação do discurso reivindicador de um encaminhamento de perspectivas de soluções para antigas questões. Nota-se, pela primeira vez, o entendimento entre produtores, distribuidores e exibidores, sobre a regulamentação da entrada do filme estrangeiro no mercado nacional.

Um ano depois, no IV CBC⁵, o cenário apresenta alterações consideráveis, rumo a uma nova delimitação do espaço institucional que autoriza a existência de um cinema nacional. A tomada de consciência e o reconhecimento dos equívocos cometidos no passado estão expressos em trechos da apresentação do Relatório Final:

O CBC, reunindo e respeitando a pluralidade de nosso cinema, representa, sem dúvida, um grande avanço de organização política do Cinema Brasileiro, unificando posições, propondo soluções e representando a atividade em todos os setores, superando assim, práticas de manifestações isoladas e não consensuais que nos dividiam e se transformavam em alibis para os setores públicos postergarem decisões e não expressando com clareza junto à sociedade as motivações de nossas demandas. O papel fundamental dessa nova entidade é enfrentar o desafio de consolidar o Cinema Brasileiro.

O documento faz uma avaliação positiva do Congresso anterior com suas metas e objetivos propostos, assinalando exatamente a mudança de paradigma no discurso e na ação dos agentes do setor:

O III CBC significou a retomada da responsabilidade pela

realização do nosso próprio destino. Nele, recompusemos nossas forças, atualizamos a pauta política do Cinema Brasileiro, avaliamos o papel e o desempenho do Estado, identificamos aliados e adversários, elaboramos um profundo e abrangente diagnóstico da atividade e traçamos planos e estratégias de ação.

Ainda na introdução, o documento refere-se claramente à “consciência de que apenas através da instauração de um processo de representação, participação e ação política (...), seria possível negociar com outros agentes (...) o espaço indispensável à (...) nossa auto-sustentabilidade”.

Trata-se, efetivamente, do reconhecimento de que a existência do espaço audiovisual, no qual se insere o Cinema Brasileiro, pressupõe um novo ordenamento e uma nova regulamentação do setor. Uma nova estrutura institucional que delimite o espaço e assegure a sua sustentação.

Esta nova estrutura institucional desenha-se a partir da criação da Agência Nacional de Cinema e do Conselho Superior de Cinema, a primeira com atribuições de órgão regulador e o segundo como órgão consultivo. A aprovação da Medida Provisória 2228-1 é defendida de forma unânime pelo conjunto dos representantes do Cinema Brasileiro, assim como a implantação do Programa de Desenvolvimento do Cinema (PRODECINE) e a cobrança da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE). Estes mecanismos passam a funcionar como geradores de recursos para o setor, ao lado da Lei do Audiovisual, em busca de um sistema industrial e comercial capaz de fornecer meios para a auto-sustentação mencionada. A Secretaria do Audiovisual, do Ministério da Cultura é mantida na estrutura, devendo responder pelas ações de âmbito cultural do Cinema, com dotação orçamentária de 15% da arrecadação do CONDECINE.

Na Carta do IV CBC, encontram-se questões centrais que parecem definir a agenda do Cinema Brasileiro nos próximos anos, a começar pela exclusão das telas em decorrência da falta de regulamentação para a entrada do cinema hegemônico nos sistemas de exibição operados no Brasil, tanto nas salas tradicionais, como nos seg-

mentos de televisão e vídeo doméstico. Surge a constatação de que o parque exibidor nacional alcança apenas 9% dos municípios brasileiros. A falta de salas, somada à dificuldade de distribuição, faz com que os filmes brasileiros sejam vistos por não mais do que 1,5% da população. A falta de regulamentação para a presença do filme nacional nas emissoras de televisão, também é destacada pelo documento, com propostas de novas relações denominadas de *parceria impositiva* entre as emissoras de sinais aberto e codificado com o setor da produção de filmes.

Nesse sentido, o CBC retoma a luta pela inclusão do Cinema Brasileiro na TV Brasileira, como um direito da população. A mesma população que financia ambas as mídias. A defesa do conteúdo audiovisual nacional é baseada na convicção de que o Cinema Brasileiro é a expressão essencial da criatividade e da diversidade cultural do povo brasileiro.

É com esse novo posicionamento e uma nova instância de organização de seus agentes e estruturas que o cinema Brasileiro inicia a sua trajetória institucional na primeira década do Século 21.

NOTAS

1 Ver SILVA, João Guilherme Barone Reis e, Notas para a Observação do Espaço Audiovisual Brasileiro, in RAMOS, Fernão Pessoa... et al. (org.). *Estudos de Cinema SOCINE 2000*, Porto Alegre, Editora Sulina, 2001, p. 217.

2 Em menos de 10 anos de vigência da Lei do Audiovisual, os investimentos em produção somaram R\$ 340 milhões, mas os investimentos em distribuição e comercialização dos filmes foram de apenas R\$ 25 milhões (Dados do Relatório Final do III CBC).

3 Qualidade aqui deve ser entendida como a melhoria substancial da técnica (imagem e som) do Cinema Brasileiro e numa certa diversidade temática surgida na década de 90.

4 O III CBC foi presidido por Gustavo Dahal, eleito também para a presidência da entidade CBC.

5 O IV CBC foi presidido por Assunção Hernandez, eleita também para a presidência da entidade CBC.

A QUESTÃO INDUSTRIAL NOS CONGRESSOS DE CINEMA

ARTHUR AUTRAN – UFSCAR

O foco deste texto centra-se no pensamento industrial exposto nos três congressos organizados pelo meio cinematográfico nos anos 50: o I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro – ocorrido em São Paulo, entre 15 e 17 de abril de 1952 –, o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro – ocorrido no Rio de Janeiro, entre 22 e 28 de setembro de 1952 – e o II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro – ocorrido em São Paulo, entre 12 e 20 de dezembro de 1953.

A primeira metade da década de 50 foi marcada pela mais importante tentativa nacional de imitação do modelo *hollywoodiano* de produção, a Cia. Cinematográfica Vera Cruz, a qual se deve juntar três outros empreendimentos contemporâneos de escala menor: a Maristela, a Multifilmes e a Kino Filmes. Lembro ainda que a Atlântida encontrava-se em plena atividade com seus estúdios mal ajambrados, mas adotando um esquema de produção barato e articulado com a distribuição e a exibição de forma verticalizada, pois Luís Severiano Ribeiro Jr. era proprietário não apenas da produtora como da UCB (União Cinematográfica Brasileira) e de um grande circuito de salas pelo país.

A principal linha de força dos congressos, tanto na organização dos eventos quanto das diretrizes ali determinadas, foram os partidários do Cinema Independente. Tratava-se de um grupo que se opunha à Vera Cruz, reunindo *grosso modo* profissionais identificados ideologicamente com o PCB (Partido Comunista Brasileiro) tais como Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Moacyr Fenelon, Carlos Ortiz, Rodolfo Nanni e Ortiz Monteiro. Maria

Rita Galvão resume da seguinte forma o ideário do grupo:

Fundamentalmente é o cinema feito pelos pequenos produtores, em oposição ao cinema das grandes empresas. Mas nem todo pequeno produtor é necessariamente 'independente'. Para ser qualificado de independente um filme deve ter um conjunto de características que freqüentemente nada tem a ver com seu esquema de produção – tais como temática brasileira, visão crítica da sociedade, aproximação da realidade cotidiana do homem brasileiro. Misturam-se aos problemas de produção questões de arte e cultura, de técnica e linguagem, de criação autoral, e a “brasileiridade”¹.

Embora dominante tal grupo não era o único nos conclave, nos quais tomaram parte de forma destacada figuras como Mario Civelli, Oswaldo Massaini ou Fernando de Barros. Além disso, no II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, marcado, segundo José Inácio de Melo Souza, pela crise da grande produção², houve participação mais ampla do meio cinematográfico, incluindo profissionais ligados à Vera Cruz como Agostinho Martins Pereira, Cavalheiro Lima ou Tônia Carrero.

Nos congressos, o Estado constituiu-se no principal centro para o qual confluíram as reivindicações do meio cinematográfico, o que até aí tinha pouco de novo, pois desde a década de 30 tal situação já se havia cristalizado. Ademais, a tramitação no Congresso Nacional do projeto do INC (Instituto Nacional de Cinema) elaborado por Alberto Cavalcanti e a oposição ao projeto por boa parte dos congressistas redobravam a centralidade do Estado nas discussões³.

Parece-me necessário, entretanto, antes de desenvolver a questão do pensamento industrial nos congressos de cinema, indicar que do ponto de vista sociológico a industrialização é um “processo”:

Seu sentido é dado pela transformação global de um *sistema* econômico-social de base não-industrial (no caso brasileiro: de base agrária-exportadora). É por operar num sistema que a industrialização implica em um conjunto *articulado* de mudanças, e é por essa via que ela se distingue da simples criação de indústrias: pode ocorrer, num momento dado, em uma economia de base não-industrial, um ‘surto industrial’ sem

continuidade (como ocorreu no Brasil entre 1844 e 1875), por resumir-se no surgimento de unidades manufatureiras isoladas do contexto econômico-social global e condenadas, por isso, a serem reabsorvidas como se fossem mera ‘irritação’ superficial, ou a desempenharem um papel marginal, nas franjas do sistema⁴ [grifos do autor].

A definição de Gabriel Cohn aplica-se às transformações econômicas sistêmicas do país como um todo. Para os fins aqui objetivados, basta reter a idéia de não ser suficiente criar a “unidade manufatureira” – no caso, a Vera Cruz e em escala mais modesta a Maristela ou a Multifilmes – para que a industrialização da atividade cinematográfica se consubstancie. Tratava-se, tão somente, de uma “irritação”, logo desaparecida num subsistema econômico inteiramente baseado na importação. A Atlântida ou outras empresas como a Cinedistri e a Herbert Richers, que se dedicaram nos anos 50 com certa continuidade ao fabrico de produções baratas, nunca ultrapassaram o “papel marginal” dentro do mercado dominado pela fita norte-americana.

Quanto à questão da existência ou inexistência da industrialização, que tradicionalmente no nosso pensamento cinematográfico se superpunha à da própria existência do cinema brasileiro, poder-se-á observar amplo arco de posições nos congressistas. Alguns, mais afoitos, partem do pressuposto da industrialização da produção como realidade constituída no Brasil; é o caso, por exemplo, de Samuel Wolff Kochen na sua defesa de financiamento bancário para a atividade cinematográfica, apontada de forma estapafúrdia como a única indústria no país alvo de legislação protecionista, o que, ainda segundo o apressado autor, seria uma garantia de retorno do investimento⁵. A maioria dos congressistas, porém, é bem mais cuidadosa, entendendo quando muito estar em curso o processo inicial de industrialização, mas não a sua constituição definitiva; é caso de Alex Viany ao afirmar que o cinema brasileiro começava a industrializar-se, mas havia ainda de se enfrentar entraves no campo da distribuição e da exibição⁶. E em pelo menos um caso, o do cineasta Rodolfo Nanni, nega-se a existência da indústria:

O que se entende por um cinema fundamentalmente nacional? É o que, tendo por princípio mostrar a vida, os costumes e a história de nosso povo, apoiado em um nível técnico e artístico bom, e tendo por base garantias financeiras para a garantia de produção e distribuição.

Só assim, o cinema nacional poderá atingir um grau de verdadeira indústria.

Nota-se, nos meios cinematográficos paulistas um grande entusiasmo pelo afluxo de novas companhias que surgem quase que diariamente, e grande alarde em torno da produção nacional que neste ano parece atingir a casa dos quarenta filmes. O fato é que nada disso tem base. Não existe o que se possa chamar de uma indústria nacional de cinema e o que nós precisamos fazer neste Congresso é abrir perspectivas para isso⁷.

Maria Rita Galvão já salientou a ausência no texto acima da oposição entre Cinema Independente e indústria⁸. Só bem mais tarde, no início dos anos 60, através dos expoentes do Cinema Novo como Glauber Rocha ou Gustavo Dahl, haveria tal confrontação. Para o grupo de Nelson Pereira dos Santos, Rodolfo Nanni, Alex Viany e Carlos Ortiz tratava-se de através dos independentes alcançar a “verdadeira indústria”, seja consolidando-a seja realmente criando-a. A harmonia chega a ponto de Carlos Ortiz apresentar uma tese sugerindo a concentração espacial da indústria numa cidade próxima da capital paulista⁹, tudo em consonância com o fetichismo arraigado no meio cinematográfico por Hollywood, mas a proposta foi rejeitada pelo temor do parecerista de que ela fosse entendida “como negócio imobiliário”¹⁰. Para o grupo do Cinema Independente, a indústria era inviável sem embasamento econômico efetivo representado por fomento financeiro regular, distribuição adequada e predomínio no mercado interno – este último ponto bem enfocado por Nelson Pereira dos Santos quando afirma a necessidade de “(...) ao invés de um filme brasileiro para oito programas de fitas estrangeiras, faça-se a colocação em mercado na proporção inversa”¹¹.

Tanto Rodolfo Nanni quanto Nelson Pereira dos Santos enfatizaram nas suas teses a importância dos temas nacionais, este inclusive sustentando que o conteúdo teria primazia sobre a técnica

em termos de importância junto ao público. Segundo Nanni, ponto fundamental para se chegar à industrialização era expressar “a vida, os costumes e a história” do povo, mas não se justifica tal asserção. Nelson Pereira dos Santos articula melhor sua posição ao explicar que os temas nacionais – provenientes da literatura, do folclore ou de eventos históricos – são “fator decisivo para o progresso material do cinema brasileiro” já que “o nosso público aprecia em primeiro lugar as histórias dos filmes brasileiros” pois deseja ver “o reflexo de sua vida, de seus costumes, de seus tipos”, decorrendo daí que se a produção nacional optar pela temática brasileira o público corresponderá nas bilheterias; outrossim, como o analfabetismo era muito alto, a questão da língua colocava o cinema brasileiro em vantagem frente à produção de outros países em termos de preferência do público.

Chama atenção o arcabouço ideológico com que a noção de “público” surge nos congressos. Muitas vezes, tal como tese na de Nelson Pereira dos Santos, público e povo são termos equivalentes utilizados de forma praticamente indistinta, levando à idéia de que se o público apóia o cinema nacional logo o povo também e justificando plenamente o auxílio governamental. Observe-se que a concepção de público exposta por um dos mais importantes produtores da época, Mario Civelli – figura desligada do grupo do Cinema Independente –, era algo semelhante. Para ele:

O público perdoa uma fotografia mais ou menos. O público não liga muito para a qualidade de som, isto é, não se importa se o som é feito com aparelhos de fama internacional, se a modulação dos baixos e agudos é perfeita. O público quer discernir o que os atores dizem e o que a orquestra toca. O que o público quer é uma história boa. Uma história que diga algo para todo mundo, seja esse banqueiro ou camponês¹².

Civelli não dá importância para a questão da temática brasileira, mas insiste na preponderância da história para conquistar o público em detrimento da técnica ou da estética, além de repisar a idéia do público indistinto, sem estratificações.

A ilusão provocada pela crença da preferência do público por histórias brasileiras não era menor que a fé na preferência por histórias

“boas” para todos os perfis de espectadores ou ainda, mas já na esfera dos opositores dos congressos como B. J. Duarte, pela aposta numa insondável qualidade.

Nos congressos foi notável a evolução da problemática da proteção para o produto cinematográfico brasileiro, pois se nas resoluções do I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro não existe nenhuma reivindicação nesse sentido, nas resoluções do I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro já se solicita a proibição da distribuição de “lotes” de filmes, e, finalmente, nas resoluções do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro além de pedido de revisão da lei do 8 por 1 em favor do filme nacional¹³ e da condenação da colocação da fita brasileira como cabeça de lote contendo películas estrangeiras, acata-se a tese de Alex Viany intitulada “Limitação de Importação e Taxação do Filme Estrangeiro Por Metro Linear”, cujo relator foi Cavalheiro Lima e que teve viva repercussão no conclave e na imprensa¹⁴.

Alex Viany entendia necessário, primeiramente, fazer o levantamento anual do número total de filmes que poderiam ser consumidos pelo mercado brasileiro, para então estabelecer por meio legal – a Lei do Contingente – a quantidade máxima de filmes importados. O autor exemplifica: em 1952 entraram no Brasil novecentos filmes estrangeiros, enquanto a produção nacional foi de pouco mais de trinta filmes; dever-se-ia, portanto, limitar a importação a no máximo setecentos filmes estrangeiros, abrindo espaço no mercado para a produção brasileira em escala industrial. Complementando a “Lei do Contingente”, sugeria o aumento da taxa do filme importado impressionado, que de Cr\$ 1,50 o metro linear deveria passar para Cr\$ 10,00 ou Cr\$ 8,00 – nesse último caso se o filme fosse copiado no Brasil. Por último, previa-se que as rendas auferidas com a cobrança da taxa seriam revertidas pelo governo na produção, através da criação da Carteira Bancária de Crédito Cinematográfico.

Particularmente esta tese dá uma idéia bastante diversa da análise de Paulo Emílio Salles Gomes sobre os congressos:

Falava-se muito em imperialismo, mas em nenhum momento foi esclarecido, mesmo parcialmente, o sistema que sufoca o desenvolvimento do cinema nacional.

Na verdade, não havia nos referidos congressos e conferências clima para o exercício de um pensamento propriamente racional. Como os dados exatos das questões em pauta eram ignorados, tudo banhava numa atmosfera de mistério, no sentido mágico da expressão. Os interesses estrangeiros eram praticamente definidos em termos de espíritos maléficos, poderosos, onipresentes e ambíguos ou então encarnados por tal personalidade política brasileira ou um funcionário de empresas norte-americanas. Os discursos, declarações, manifestos e moções não tinham a natureza de um empreendimento lógico, tratava-se de exorcismos¹⁵.

Se, de um lado, Paulo Emílio aponta com propriedade a falta de estudos aprofundados sobre o mercado, que por sinal tomam impulso a partir dos congressos e da falência da Vera Cruz, sendo encarnados especialmente por Cavaleiro Lima – funcionário da empresa e, como vimos, participante do último conclave –, bem como ironiza de forma refinada a concepção de imperialismo empregada pelos comunistas para a compreensão da economia cinematográfica e da economia em geral; de outro lado, não se atina para a articulação da proposta de Viany – que contém inclusive esboços de dados sobre o mercado – e para uma questão importantíssima assentada nos congressos: ao contrário das reivindicações dos anos 20, 30 e 40 não se tratava mais de pedir o mínimo necessário para a garantia da produção, mas sim exigir apoio financeiro e legislação protecionista que viabilizassem o predomínio do cinema brasileiro no mercado interno. Ou seja, pela primeira vez a corporação cinematográfica reconhecia o mercado interno como “naturalmente” seu, decorrendo daí toda uma mentalidade fortemente protecionista cujo desenlace dar-se-ia apenas nos anos 70 com a Embrafilme.

Tal avanço ideológico tornou-se possível pela concepção de que público e povo se confundem, expressa de forma admirável por Nelson Pereira dos Santos na sua já citada tese. Desse ponto de vista, defender os interesses do público, que prefere o cinema nacional, representaria defender o próprio interesse popular. Assim, apoiando e protegendo a produção cinematográfica nacional, o governo não apenas evitaria o escoamento de divisas para o exterior, mas estimularia a produção de filmes que refletissem a “verdadeira” cultura nacional.

- 1 GALVÃO, Maria Rita. "O Desenvolvimento das Idéias Sobre Cinema Independente." *Cadernos da Cinemateca*, São Paulo, n. 4, 1980, p. 14.
- 2 SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, Patriotas e Ilusões*. São Paulo, 1981, p. 98.
- 3 Getúlio Vargas convidou Alberto Cavalcanti para elaborar o projeto do INC, que foi enviado à Câmara dos Deputados em agosto de 1952. Sobre o projeto ver SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo, Annablume / Fapesp, 1996, p. 158-170.
- 4 COHN, Gabriel. "Problemas da Industrialização no Século XX." In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *Brasil em Perspectiva*. São Paulo, Difel, 1974, p. 283-284.
- 5 KOCHEN, Samuel Wolff. *Da Necessidade de Financiamento Bancário*. [São Paulo], tese apresentada ao I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, abr. 1952. Documento depositado no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.
- 6 VIANY, Alex. "O Cinema Nacional." *Fundamentos*, São Paulo, v. V, n. 28, jun. 1952.
- 7 NANNI, Rodolfo. *O Produtor Independente e a Defesa do Cinema Nacional*. [São Paulo], tese apresentada ao I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, abr. 1952. Documento depositado no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.
- 8 GALVÃO, Maria Rita. Op. cit., p. 15.
- 9 ORTIZ, Carlos. *Concentração da Indústria Cinematográfica*. São Paulo, tese apresentada ao I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, 11 abr. 1952. Documento depositado no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.
- 10 Curiosamente a reação a este fetichismo não parece ter surgido tanto da influência do neo-realismo italiano com suas filmagens em locação, mas dos freqüentes anúncios da construção de "cidades do cinema" que apenas serviam para vender terrenos. Alex Viany se incluía neste caso e afirmava ter aprendido isto com o crítico veterano Pedro Lima. Ver GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / Embrafilme, 1981, p. 196.
- 11 SANTOS, Nelson Pereira dos. *O Problema do Conteúdo no Cinema Brasileiro*. [São Paulo], tese apresentada ao I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, abr. 1952. Transcrição do documento gentilmente cedida por José Inácio de Melo Souza.
- 12 CIVELLI, Mario. "Experiências Pessoais Sobre o Cinema Nacional." *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 21, 22 maio 1952, p. 29. Trata-se da comunicação apresentada no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro.
- 13 Tratava-se do decreto-lei 30.179, de 1951, que previa exibição compulsória em cada cinema de um filme nacional para cada oito estrangeiros.
- 14 Não consegui encontrar cópia desta tese. Para analisá-la foram usados SOUZA, José Inácio de Melo. Op. cit., p. 105-108. TAMBELLINI, Flávio. "Cinema." *Diário da Noite*, São Paulo, 17 dez. 1953. BARROS, Fernando de. "Relatório do 3º e 4º Dias do Congresso." *Última Hora*, São Paulo, 18 dez. 1953. OLIVEIRA, Carlos. "Haverá Salvação Para o Cinema Nacional?" *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 88, 26 dez. 1953. "ESQUEMA Aranha é a Morte do Cinema Nacional", *O. Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1953.
- 15 GOMES, Paulo Emílio Salles. "A Agonia da Ficção". In: _____. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. v. II. Rio de Janeiro, Paz e Terra / Embrafilme, 1982, p. 303.

HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO

ALBERTO TRAVERSA: CORPO SINGULAR E PARAÍSO

HILDA MACHADO – UFF

Alberto Traversa oscila entre dois perfis, construídos por diferentes historiografias. A história do cinema brasileiro desenhou-lhe o perfil mais geral do cavador. As histórias gerais do cinema silencioso, escritas na Europa, legitimadoras, lhe atribuíram a direção da diva Francesca Bertini em *La Crociata degli Innocenti*, com acompanhamento de Giacomo Puccini. *La Crociata* não teve a Bertini ou Puccini. Mas o Traversa que filmou Gabriele D'Annunzio e Horácio Quiroga não pode ser diluído num conceito totalizante de rude italiano. Foi a desvalorização do cinema do Brasil, presa ao paradigma do cinema clássico, que naturalizou as falhas de seu longa paulista.

A obra de Traversa perseguiu o corpo singular e qualquer desvio: a deformidade da varíola, o corcunda, a monstruosidade do paraíso da Ilha Grande e seus presídios. Manicômios, hospícios, lazaretos. Os fora da história: os encerrados, os excluídos, os diferentes. E a própria história – esse outro repertório de diferenças. A retórica da alteridade terminou numa praia da Ilha Grande. O italiano, aos setenta e cinco anos de idade, tentava rodar seu último filme.

O cineasta italiano Alberto Traversa, um diretor menor, filmou no auge do cinema silencioso do norte da Itália: além de *La Crociata degli Innocenti* (Itália, 1915), baseada em peça de Gabriele D'Annunzio, ele dirigiu filmes patrióticos da primeira guerra, entre outros, *Il Soldato d'Italia* (1916) – o que o vincula a uma corrente mais realista – e seu complemento cômico, *Farulli si Arruola*.

No final da década, Alberto Traversa vai para a Argentina, cuja indústria produz mais de 100 filmes entre 1916 e 1921. Traversa

dirige em 1916 o longa *Bajo el Sol de la Pampa* e, em 1918 ele roda *Los Inconscientes*, outro longa-metragem, tematizando o alcoolismo. Traversa assinou ainda outros filmes, como *La Hija de la Pampa* (1919) e *En un Dia de Gloria* (1918) e *En Buena Ley* (1919). O exercício histórico de Traversa na Argentina parte de um passado argentino visível – um pampa imaginado. A literatura sobre *En Buena Ley* mostra novamente Traversa ligado ao universo erudito. O filme foi fruto da ligação do italiano com o círculo intelectual do cinema portenho e com Horacio Quiroga, o escritor uruguaio, apaixonado por cinema.

Em 1920 a crise que termina com o silencioso argentino expulsa Traversa que retorna à Itália. Lá ele abre a Traversa Film, roda um longa estrelado por aquela que, seria sua mulher, assumindo então o nome artístico de Enne Traversa. A produtora não parece entretanto ter garantido a permanência do casal na Itália. Alberto e Enne Traversa vão para a Argentina onde Traversa dirige *La Milonga* em 1922, vindo depois para o Brasil onde dirige *O Segredo do Corcunda* (1924), em São Paulo, e *Risos e Lágrimas* (1926), no Rio de Janeiro.

De volta a Buenos Aires, Traversa filma *Guignol Porteño* (1927) e *La Mano Negra* (1928). A chegada do som parece ter interrompido sua carreira tendo Traversa na década de 30, como Mario Peixoto, se retirado para a Ilha Grande, no Rio de Janeiro, onde morreu.

A desconstrução das leituras históricas vigentes sobre o cineasta Alberto Traversa, afirmando um novo perfil para sua obra, – se enfrentados os problemas da categoria autor e da ilusão biográfica – apontam recorrências que melhor desenharam a atração da época pelo melodramático e demais recursos retóricos na construção de um recorrente outro. O realizador, que foge à norma historiográfica sobre os italianos do cinema paulista, provoca a desconstrução de olhares estabelecidos.

O Segredo do Corcunda não é um filme onde já se podem ver retrospectivamente os problemas de roteiro e realização do cinema brasileiro. O silêncio sobre as irregularidades gritantes daquele filme silencioso só se justifica pela desvalorização subjacente do cinema do Brasil que as naturalizam e fazem parecer auto-explicadas e evidentes. Há de se desconstruir o preconceito contra a incapacidade visceral que informa ainda muito do pensamento sobre o silencioso brasileiro.

A recriação da chamada nova historiografia – que repensou o

primeiro cinema e a teleologia da narratividade – também se impõe no Brasil: como essa história do cinema – hoje abalada – influenciou o pensamento crítico sobre o cinema mudo narrativo no Brasil? Como, a partir dela, forçar os limites da história do período silencioso e lançar um outro olhar sobre seus filmes médios, ainda abordados principalmente como repertórios de falhas?

O Segredo do Corcunda pode ser um bom título, mas é inadequado. O filme, geralmente reservado ao olhar cinéfilo e reverencial, desperta a hilaridade de platéias não-cultas. A irregularidade narrativa típica dos filmes médios atinge seu auge na caracterização do corcunda do título. Durante a primeira meia hora de *O Segredo do Corcunda*, o público, obcecado, se dedica em vão a identificar o corcunda entre os atores do filme: não há nenhum.

A falha, primária, foge ao espetáculo cinematográfico e remete a um recurso teatral corrente. A personagem que revela o melodramático segredo é um velho colono, Marcos. A caracterização da personagem inclui a barba postiça que então caracterizava um idoso, mas não parece haver um propósito na composição de um corcunda propriamente dito – o que qualquer almofada resolveria. O erro em questão parece um disparate voluntário quando comparado à resolução de difíceis problemas de produção realizada pelo filme. É implausível – já nem se pensa em Alberto Traversa – que Rossi ou o tarimbado ator Madrigano tenham pensado Marcos como um corcunda.

Uma hipótese parece se impor. O título foi dado após a filmagem, por questões de marketing. *O Segredo do Corcunda* – redondilha maior – era um bom título: aludia às revelações que movem melodramas e ao *pathos* das deficiências físicas.

A remontagem era uma prática habitual durante o período silencioso. No Brasil, a atividade cinematográfica, praticamente desregulamentada, estava longe de se constituir na entidade mais aproximada de uma indústria, que temos hoje. Inúmeros filmes que foram mal na bilheteria eram remontados e lançados com outro título. Possivelmente o título *O Segredo do Corcunda* foi atribuído após uma remontagem, quando se inserem no material filmado seqüências documentais de propaganda do café realizadas para o governo pela Rossi Film.

A primeira parte d'*O Segredo do Corcunda* se constrói perfeitamente de acordo com o melodrama teatral e literário preso à questão da identidade. Em seguida, o caráter documental domina o filme. O esboroar da República Velha interrompeu as filmagens do longa. As cisões entre as classes dominantes, que resultariam na Revolução de 30, fizeram de 1924 um ano conturbado na cidade de São Paulo, principal locação do roteiro cujos planos rodados, somados a material documental, foram lançados como *O Segredo do Corcunda*.

O bairro de Vila Mariana, locação de grande parte das seqüências, foi palco de batalhas travadas pela coluna paulista em julho daquele ano: "Ataques e contra-ataques legalistas e revolucionários (dias 14, 15 e 16). – Na mesma noite, dia 14, começaram a ser fortemente bombardeados os bairros de Vila Mariana (...) madrugada e manhã do dia 15 (...)".¹ A coluna pode atribuir sentido ao que vinha sendo considerado como falhas paradoxais: *O Segredo do Corcunda* foi um filme que teve suas filmagens interrompidas, sendo salvo, resolvido, na montagem.

Muitos dos filmes dirigidos por Alberto Traversa representam-se desfigurados e sua opção pelo monstruoso, como a monstruosidade do corcunda de seu filme paulista, é recorrente. A representação do corcunda no século XIX causa desconforto no mundo que procura negar, ignorar, normalizar e silenciar sobre a chamada deficiência física. A norma social não suporta a pressão exercida por corpos mais raros ou únicos que confundem suas categorias de normalidade e é intolerante com o que considera desvios de seu suposto padrão de corpo. As múltiplas representações do corcunda que proliferam no século XIX participam da ocorrência mais geral da visibilidade desses corpos cujos modos de representação então proliferam. Instituído como o outro, o diferente, esse corpo fez durante muito tempo esquecer-se que tudo, no universo, é diferente.

Um rosto singular está presente no longa-metragem fluminense de Alberto Traversa. Peça da campanha de combate à varíola em 1926, *Risos e Lágrimas* foi produzido em 1926 pela Diretoria de Saúde Pública do Estado do Rio de Janeiro. Ou melhor, pela Inspetoria de Profilaxia da Varíola daquele órgão. Em outra Inspetoria, a da Profilaxia da Lepra – uma sala ao lado? – trabalhavam Edgard Brasil

e o irmão de Humberto Mauro que levaria o colega pra Cataguases, onde filmaria seu primeiro longa, dando início à carreira de um dos melhores fotógrafos do silencioso brasileiro.

A trama romântica de *Risos e Lágrimas* era centrada em Fernando, filho do chefe político da vila, que, contra a vontade do pai, amava Inah, filha do fazendeiro progressista que permitia a presença dos agentes da saúde em sua fazenda. Numa festa em casa de Ophelia, bêbado, Fernando cede às pressões do pai e pede a anfitriã em casamento. Uma epidemia de varíola grassa na vizinhança e uma comissão sanitária chega à nossa vila. O pai de Ophelia proíbe a ação profilática do Estado em suas terras. O contágio se dá e Ophelia fica “horrivelmente desfigurada”. Nada acontece na fazenda do pai de Inah onde os agentes realizaram sua prevenção. A comissão sanitária vence a oposição e debela a varíola. Ophelia “reconhece a impossibilidade da realização do casamento e desfaz o compromisso”. A resolução da trama romântica de *Risos e Lágrimas*, ao representar a sobrevivente da varíola como objeto impossível de amor, aponta para a exclusão do diferente nas peças educativas da saúde dos anos 20.

Alberto Traversa morreu na Ilha Grande. A revolução do cinema falado parece ter impedido Traversa de filmar. É provável que Traversa tenha conhecido seu paraíso perdido, a Ilha Grande, em 1926, quando da filmagem de *Risos e Lágrimas* em Niterói, no antigo Lazareto de Jurujuba. Os lazaretos eram atribuição da referida Inspetoria de onde saíria depois, para Cataguases, Edgar Brasil. Na Ilha Grande funcionou outro lazareto – demolido – construído na Fazenda do Holandês, hoje Vila Abrahão. Como o de Jurujuba, o Lazareto da Ilha Grande funcionava como centro de triagem e quarentena para os passageiros enfermos que chegavam de navio, principalmente para os casos de cólera.

A escolha de Traversa – viver a última parte da vida na Ilha Grande – é sua rendição à natureza. O velho Traversa encarna o mito do exílio do velho mundo na sedutora América. A ilusão de que no novo continente as principais necessidades humanas eram satisfeitas com facilidade conduziu à possibilidade ali de uma vida instintiva e desregulada. O paraíso, numa visão não-edênica, incluía os temidos monstros que amedrontavam os viajantes que ousavam cruzar os

mares. O paraíso inclui o outro, visto como monstro. A permanência dessa representação nas versões fílmicas do Brasil é surpreendente e grande parte da produção ainda dita nacional se propôs discutir esse país onde monstruosidades corporais convivem na bem-aventurança edênica.

Esse paraíso monstruoso escolhido por Traversa para se encerrar – quando com o advento do som foi excluído da indústria – é mais uma representação da alteridade que fascinou aquele diretor do cinema silencioso.

A Ilha Grande, não fosse o presídio e o outro ali encerrado, seria um lugar fora da história. A velha oposição história x natureza parece dominar a obra de Traversa. Criado no silencioso do norte da Itália e no gênero histórico, a fase portenha daquele realizador aponta para seu domínio naquele gênero de narrativa, o que fotogramas sobreviventes de *En Buena Ley* (1919) parecem comprovar.

A memória de Alberto Traversa não se prende apenas à deformidade da varíola, à singularidade do corpo dos corcundas, à monstruosidade do paraíso da Ilha Grande e seus presídios – àqueles fora da história. A obra silenciosa do realizador italiano também o associa ao filme histórico, típico da produção do norte da Itália no princípio do século passado.

O exercício histórico de Traversa na Argentina foi a recriação no cinema de um pampa imaginado na literatura e que ganhara forma no teatro da geração do centenário. O cineasta italiano representou esse pampa argentino como um repertório de diferenças, como o corcunda do filme paulistano, a Ophelia vítima da varíola de *Risos e Lágrimas*, ou os monstros do paraíso, presos da Ilha Grande onde ele também se encerrou.

A retórica da alteridade de Alberto Traversa teve seu final emblemático na praia de Dois Rios, Ilha Grande. Antes de sua morte, o cineasta tentava ainda realizar um último filme que produziria ao mesmo tempo estranhamento e reconhecimento, como diria François Hartog, “(...) esse trabalho, incessante e indefinido como o das ondas quebrando na praia, que consiste em levar do outro ao próprio”².

A imagem parece não temer a visão do paraíso perdido dos

homens ou o sublime. Não o temeu aquele italiano, aos setenta anos de idade, tentando rodar seu último longa na colônia penal da paradisíaca ilha. Reza a lenda que seria uma adaptação livre de *O Ateneu* de Raul Pompéia, natural de Angra dos Reis: os meninos submetidos à disciplina rígida do *bildungsroman* recriados em presos da Colônia Agrícola onde Alberto Traversa morreria em 1957.

NOTAS

1 CARONE, Edgard. *O Tenentismo*. São Paulo, DIFEL, 1975, p. 65.

2 HARTOG, François. *O Espelho de Heródoto: Ensaio sobre a Representação do Outro*. Belo Horizonte, EdUFMG, 1999, p. 229

JACOB KOUTZII E OS PRIMÓRDIOS DA CRÍTICA DO RIO GRANDE DO SUL

MARCUS MELLO - SECRETARIA MUNICIPAL
DE CULTURA/PORTO ALEGRE

Jacob Koutzii (1908-1975) foi um dos primeiros críticos de cinema do Rio Grande do Sul. Usando o pseudônimo de Plínio Moraes, começou a publicar seus textos em 1936, introduzindo na imprensa diária da capital gaúcha o exercício regular da crítica de filmes. Autêntico pioneiro num Estado que deu ao país nomes importantes na área – Paulo Fontoura Gastal, Jefferson Barros, Enéas de Souza, Hélio Nascimento, Luiz Carlos Merten -, Koutzii marcou época nas páginas de jornais como *Folha da Tarde*, *Diário de Notícias*, *Jornal da Noite* e *Correio do Povo* com a chamada “crônica cinematográfica de Plínio Moraes”.

Em 1997, a Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, através da sua Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia, publicou o livro *A tela branca*, promovendo o resgate da obra crítica de Jacob Koutzii, nome que havia sido praticamente esquecido e permanecia desconhecido para as novas gerações.

A pesquisa para a publicação de *A tela branca* teve início em setembro de 1996, quando chegou às mãos da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, graças a uma indicação do artista plástico Carlos Scliar (amigo e contemporâneo de Koutzii), uma pasta contendo velhos recortes de jornal com mais de duzentas críticas de filmes assinadas por Plínio Moraes, pseudônimo utilizado por Jacob Koutzii somente quando escrevia sobre cinema. Estes recortes, que haviam sido colecionados pelo próprio Koutzii ao longo de sua atuação na imprensa gaúcha, traziam no entanto um grande problema para o pesquisador: na maior parte deles não havia qualquer indica-

ção da data ou até mesmo do veículo em que foram publicados. Para fazer a identificação desses textos foram necessários cerca de seis meses de trabalho diário nos arquivos disponíveis na capital gaúcha. Infelizmente, devido à inexistência de várias publicações em arquivo – um exemplo é o *Jornal da Noite*, um diário de vida curta publicado em Porto Alegre durante a década de 1930, do qual não há notícia de exemplares arquivados, já que suas instalações foram destruídas por um incêndio –, não foi possível descobrir todas as datas de publicação, optando-se por deixar esses artigos fora do livro.

Em agosto de 1997, durante o XXV Festival de Cinema de Gramado, aconteceu o lançamento de *A tela branca*. Pela primeira vez se reunia em livro alguns dos textos mais significativos de Koutzii, antes dispersos em páginas de jornais que há muito tempo estavam fora de circulação.

Nascido na Rússia em 26 de julho de 1908, Jacob Koutzii chegou ao Brasil ainda criança, na companhia dos pais Joil e Olga Koutzii. Autodidata, foi a paixão pelo cinema que o levou ao jornalismo, embora a sua principal atividade profissional tenha sido sempre o comércio, pois durante quarenta anos Koutzii trabalhou como chefe de crediário na Loja Princesa, localizada no antigo número 733 da rua Voluntários da Pátria, uma das mais tradicionais zonas comerciais de Porto Alegre. Atuando como colaborador das principais publicações da imprensa porto-alegrense – *Diário de Notícias*, *Jornal da Noite*, *Correio do Novo*, *Revista do Globo*, entre outros –, além dos artigos sobre cinema Jacob Koutzii costumava assinar matérias ligadas à comunidade judaica – na qual tinha destacada participação – e comentários sobre espetáculos de música e teatro.

Por ser um crítico diletante, envolvido em outras atividades profissionais, a atuação de Koutzii nas redações de jornais se vai concentrar no período de 1936 a 1941. Depois disso, suas contribuições passam a ser mais esparsas.

Jacob Koutzii morreu em 16 de agosto de 1975, num momento particularmente difícil de sua vida. Seu filho Flávio (hoje deputado estadual), jovem ativista político de esquerda, foi preso pela ditadura militar argentina. Koutzii, também um homem de esquerda, não chegou a vê-lo em liberdade e, segundo seus amigos mais próxi-

mos, o sofrimento causado pelo exílio e pela prisão do filho contribui para a sua morte repentina, pouco antes de completar 67 anos de idade.

Crítica iluminista

As críticas de Koutzii revelam um entusiasmo quase juvenil pela arte cinematográfica. Entusiasta do trabalho dos diretores Ernst Lubitsch, John Ford, Charles Chaplin e Fritz Lang, lança farpas contra o *star system hollywoodiano*, fazendo duras observações sobre os dotes dramáticos de “estrelazinhas” como Dorothy Lamour, Joan Crawford, Kay Francis e Marlene Dietrich. Por outro lado, coloca nas alturas o talento de Katharine Hepburn, Bette Davis, Greta Garbo e a hoje esquecida atriz austríaca Elisabeth Bergner, sem esquecer das francesas Annabella e Danielle Darrieux. Para ele, Paul Muni e Peter Lorre eram os maiores de todos os atores, e desempenhos como os de Victor McLaglen, em *O delator*, e Charles Laughton, em *O corcunda de Notre-Dame*, deveriam ser encarados como obras de autêntico gênio.

Sobre *Cidadão Kane*, a obra fundadora de Welles, Koutzii dirá:

Um filme-marco. Um ponto de partida para uma nova fase na cinematografia. Vazado num estilo inédito, numa concepção que ultrapassa todos os conhecidos recursos do cinema moderno, o assunto se desenvolve num ritmo de contraponto, mostrando uma seqüência de quadros que impressionam pela surpresa e pela originalidade. (...) A utilização notável do fator fotográfico, no sentido de uma explicação mais expressiva e mais vibrante da história, ora em ação retrospectiva, recalcando fatos, acentuando detalhes, ora servindo-se de novos e arrojadados ângulos de câmera para intensificar e realçar os efeitos dramáticos, revelam uma compreensão única do elemento essencial da cinematografia: a fotografia, o jogo da imagem animada, a linguagem viva dos *close-ups* e dos primeiros planos, exprimindo toda uma gama de emoções e pensamentos¹.

Além de reconhecer de imediato os méritos da obra revolucionária de Welles, Koutzii irá reprovar a indiferença do público portualense em relação ao filme:

Não é possível deixar em branca nuvem a fria recepção que *Cidadão Kane* teve do nosso público. É inconcebível que um filme de qualidades tão relevantes passe despercebido das nossas cultas audiências. Porque, francamente, depois disso, só Dorothy Lamour...².

Koutzii acreditava que o cinema, por suas características de produção e veiculação, era uma arte de massa, destinada a grandes platéias. Mas desejava que essa massa consumisse produtos de qualidade e, por esta razão, encarava a atividade crítica como uma espécie de missão pedagógica, aliando-se a uma tradição de intelectuais inspirados por ideais iluministas, empenhados em contribuir, através da sua atividade intelectual, para a formação cultural do público.

Um dos fundadores do Clube de Cinema de Porto Alegre (ainda hoje em atividade), na época da sua criação, em 1948, Jacob Koutzii escreveu um texto sobre a entidade (publicado no jornal *Correio do Povo* em 25 de abril de 1948) que resume de forma exemplar a sua relação com a crítica cinematográfica:

Pretendemos, modéstia à parte, guiar o público pelo bom caminho do cinema-arte e, desse modo, criar condições favoráveis para pressionar de forma mais direta sobre os responsáveis pelas realizações cinematográficas, obrigando-os assim a pensar duas vezes antes de ser iniciada a filmagem. Temos o propósito de proceder uma séria revisão de valores da cinematografia, denunciando as mediocridades, desmascarando os cartazes pré-fabricados, ao mesmo tempo que elogiaremos e indicaremos, segundo nossa opinião, às verdadeiras obras-primas, utilizando para isso todas as colunas disponíveis dos jornais e todas as trombetas existentes. Não cogitamos fazer trabalho de cúpula, coisa assim entre família, de âmbito restrito, de acesso unicamente aos iniciados e intelectuais³.

Foi com este espírito que Koutzii norteou a sua reflexão crítica, ajudando a popularizar junto ao público o conceito de “cinema-arte”. O resultado disso é uma obra coerente e precursora, marcada por uma paixão sem limites pelo universo cinematográfico.

Cinema brasileiro

Outro aspecto a ser sublinhado diz respeito à atualidade das idéias de Koutzii. A leitura de seus textos, especialmente aqueles dedicados ao cinema brasileiro, revela que já na década de 1930 o debate sobre o papel do Estado na produção cinematográfica, a necessidade de uma legislação reguladora para a distribuição e a exibição, a preocupação com a hegemonia de Hollywood e a discussão cinema de entretenimento versus cinema de arte já estavam na ordem do dia.

Em um texto publicado no *Diário de Notícias* em 25 de abril de 1936, Koutzii fará uma crítica entusiasmada a *Favela dos meus amores*, de Humberto Mauro, descrevendo seqüências inteiras desse filme realizado por Mauro em 1935 e dado como perdido:

À subida do morro, calcando degraus, a caravana encontra um negrinho lendo *24 horas na vida de uma mulher*, de Stefan Zweig, em francês. Mais adiante, já no topo da escada, encontram outro negro que, em determinada ocasião, faz um gesto como quem vai tirar uma arma e apresenta de surpresa *A vida de Wagner*, de Desmolin. Detalhe humaníssimo.

Expressivo, muito expressivo, é o trabalho de câmera, quando *Favela dos meus amores* foca o panorama do Morro da Favela, enquanto se ouve o samba, grande tonalidade lírica. Todo um quadro de miséria confrange o coração do espectador. Imponente a cena da morte de Nonhô. Obra de mestre. Só o espectador, assistindo, poderá fazer uma idéia da sua grandiosidade. Nonhô cresce, se transfigura, simbolizando no extremo instante toda dolorosa tragédia dos habitantes do morro. Empolgante. Mauro exprimiu em rápidos golpes de máquina toda uma infinita série de pensamentos que o espectador compreende com viveza e ternura.

(...)

Favela dos meus amores é um grande filme nacional. É um grito de brasilidade e uma revelação surpreendente da já vitoriosa cinematografia nacional⁴.

Num momento em que o debate em torno da representação da favela pelo cinema brasileiro, especialmente após o sucesso de *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, concentra a atenção de críticos e pesquisadores no país, torna-se bastante revelador encontrar um texto como esse, em torno de um título fundamental na trajetória de Mauro, onde parecem já estar presentes (segundo o relato de Koutzii, pois, como sabemos, e voltamos a repetir, *Favela dos meus amores* é um filme perdido) elementos relacionados a um dos pontos mais polêmicos desse debate, que diz respeito a uma ética da representação da pobreza no cinema.

Desde logo saindo em defesa do cinema brasileiro, Koutzii o faz sem paternalismos e concessões, deixando claro ao leitor que o produto nacional deve ser aplaudido exclusivamente pelos seus méritos artísticos. Em texto publicado em 8 de dezembro de 1936 no jornal *Folha da Tarde*, a propósito de *Bonequinha de seda*, de Oduvaldo Vianna (1936), por exemplo, ele irá afirmar que “assistir ao filme não significa dever patriótico, mas demonstração de senso artístico e cultura superior”⁵.

Em um de seus textos mais longos, “Cinema nacional”, publicado em 21 de agosto de 1936 no jornal *Diário de notícias*, vamos encontrar uma análise das mais lúcidas sobre a necessidade da criação de uma indústria de cinema no Brasil, bem como um manifesto contundente em defesa das cinematografias nacionais contra o monopólio de Hollywood. Com plena consciência das implicações sociais, culturais, econômicas e mesmo geopolíticas de uma indústria cinematográfica sólida, Koutzii irá defender, a partir do bem-sucedido exemplo norte-americano, a importância do papel do Estado na criação de políticas públicas de incentivo ao cinema:

O cinema, atualmente, pelo peso de sua contribuição à balança comercial, já se acha incorporado ao Estado, como parte integrante do mecanismo financeiro-industrial que constitui a estrutura básica do corpo econômico da sociedade. O seu desenvolvimento indica um crescendo nas receitas fiscais e um expressivo acúmulo de lucros para empresas particulares. Nos Estados Unidos, a indústria cinematográfica é tão produtiva quanto é a do automobilismo, da metalurgia, fiação

de tecidos e outras tantas que compõem o quadro das exportações, mano ou mecanofaturadas.

Independente do grande lastro financeiro com que beneficia o tesouro público, o cinema possui a milagrosa virtude de oferecer objetivamente uma visão mais ampla e mais sugestiva do ambiente social, político e econômico, criando assim condições mais favoráveis para o estabelecimento de relações internacionais, e melhor consolidação das já existentes.

Os norte-americanos, afirmou-se alhures, conseguiram americanizar o mundo através do seu cinema. A poderosa influência exercida pelo celulóide ianque entre os povos, alterando os seus costumes, modificando a sua moral, amadurecendo-lhes uma opinião sobre o panorama norte-americano, fazendo crescer, enfim, em países estranhos, esferas de influência como base para conquistas maiores, é por demais significativa para que se comente a extensão do seu poderio⁶.

Citando exemplos de outros países, como Inglaterra, França, Alemanha, Itália, Rússia, Japão e México, onde “o cinema constitui a principal preocupação dos governos, que procuram por todos os meios transformá-lo em um fator de decisiva projeção na economia do país”⁷, Koutzii irá lamentar que na América Latina, e mais especificamente no Brasil, exista um “absoluto descaso”⁸ em relação à produção cinematográfica:

O Brasil, pela sua extensão territorial e riquezas naturais – matérias-primas – se coloca, com justiça, entre as maiores potências do mundo. Que por sua enorme responsabilidade de país líder da América, se encontra, infelizmente, relativamente a certos aspectos da atividade artística social, inferior à Argentina. Não reúne ainda forças para proclamar a sua colaboração no desenvolvimento da cinematografia nacional. Se é exato que o recente decreto do senhor Getúlio Vargas, impondo a obrigatoriedade da exibição dos *suplementos nacionais*, significa um passo à frente, é forçoso confessar que o ato oficial representa apenas uma gota no oceano das necessidades vitais com que luta o nosso cinema.

(...)

Não é mais possível permitir a essa falange de bravos brasileiros lutar sozinha, se estiolando em sacrifícios e esforços inauditos para glorificar o nosso cinema. Ela necessita do apoio oficial para prosseguir na sua construtiva obra, plena de são idealismo.

Oduvaldo Vianna, Roulien, Barros, Carmen Santos, Gonzaga, Humberto Mauro, e outros tantos, são os pioneiros, os desbravadores do nosso cinema. Tudo têm feito para engrandecê-lo. As suas produções, embora não revestidas desse valor que a técnica consagra, já são demonstrações de uma vitalidade e energia inigualáveis.

(...)

Amanhã, cercado pela solidariedade de cima e de baixo, o cinema brasileiro será um justo motivo de orgulho para a pátria, se espalhando em manifestações de valor e exemplos pelo novo e velho continente⁹.

Num contexto como o atual, onde aguarda-se a definição de novas políticas públicas que devem ser decisivas para o futuro da atividade cinematográfica no país, voltar aos textos de Koutzii – publicados, tornamos a frisar, na década de 1930 – poderá ajudar-nos a não repetir velhos erros.

Finalmente, é necessário afirmar a importância da recuperação da obra dos primeiros críticos de cinema do Brasil, país que teve boa parte de seus primeiros filmes irremediavelmente perdidos. É muito provável que pelo menos cada capital de nossos Estados tenha abrigado um Jacob Koutzii nas redações de seus diários e periódicos. O resgate destes textos – esquecidos nos arquivos de jornais – é fundamental para o estabelecimento da gênese de um pensamento cinematográfico no país. Além disso, a descoberta de tais textos pode nos revelar muito de uma fase da nossa cinematografia que o descaso não se preocupou em preservar.

NOTAS

1 KOUTZII, Jacob. *A tela branca*. Porto Alegre, Unidade Editorial/Porto Alegre, 1997, p. 138.

2 Idem, p. 139.

3 KOUTZII, Jacob. *Op. cit.*, p. 144.

4 KOUTZII, Jacob. *Op. cit.*, p. 17.

5 Idem, p. 65.

6 KOUTZII, Jacob. *Op. cit.*, p. 41-42.

7 Idem, p. 42.

8 Idem, ibidem.

9 KOUTZII, Jacob. *Op. cit.*, p. 43-44.

RECIFE: UMA “SINFONIA” DA PROVÍNCIA

LUCIANA CORRÊA DE ARAÚJO – UNICAMP

Costuma-se vincular o início do Ciclo do Recife à fundação da Aurora-Film, produtora criada por Gentil Roiz e Edison Chagas, que lança em 1925 o primeiro filme pernambucano de enredo, *Retribuição*, dirigido e escrito por Roiz, fotografado por Chagas. Outro filme de enredo, *No cenário da vida* (Luis Maranhão e Jota Soares, 1930), é considerado o ponto final do Ciclo.

Os critérios para a delimitação do início e do fim divergem. O primeiro é a existência de um núcleo de produção, o segundo é um produto já finalizado e exibido comercialmente. A mudança de critérios é mais cômoda do que rastrear a existência de uma ou outra produtora que, mesmo sem conseguir realizar filmes, mantém projetos em andamento depois de 1930.

De qualquer maneira, o que não muda nos dois recortes é o movimento de privilegiar a produção do filme de enredo, colocando em segundo plano os “naturais” que integram a filmografia do Ciclo do Recife – naturais, inclusive, realizados pelas mesmas produtoras que faziam filmes de enredo. A estratégia acaba também por conferir certo desajeito no tratamento dado a Pernambuco-Film, que entra na história do Ciclo do Recife mais por ter vendido seu equipamento à Aurora do que pelo mérito de sua atuação como produtora de naturais – alguns, os mais importantes, sob encomenda do então governador Sérgio Loreto (1922-1926) –, exibidos nos meses que antecederam o lançamento de *Retribuição*, com boa acolhida de público e elogios na imprensa.

A vontade de fazer fitas de enredo marca, de fato, o impulso

inicial da Aurora-Film, pelo menos no que diz respeito a Gentil Roiz. Segundo Lucila Ribeiro Bernardet, ele escrevia “roteiros e argumentos para filmes de enredo já desde antes de ter os demais meios, equipe e equipamento para fazer filmes”¹. Edison Chagas é sua figura oposta e complementar, exemplo irretocável do cinegrafista para quem o importante era filmar, manter-se em atividade e sobreviver de cinema, fosse com filme de enredo, natural ou fazendo letreiros para cinema.

A fama de Edison como “cavador” se impõe ao longo dos anos, reforçada pelas infundáveis dívidas que nunca paga e por atitudes muito malvistas, como o fato de noivar com uma moça só para conseguir da família o dinheiro para filmar *Dança, amor e ventura* (Ary Severo, 1927). Portanto, não é de se estranhar quando Dustan Maciel, irmão da moça e ator do filme, escreve ao crítico Pedro Lima, reprovando as atividades do fotógrafo: “Edison Chagas está excluído do nosso cinema. Ele agora está tirando filmes de cavação para a propaganda do PRP auxiliado pelo governador e diz ir tirar outro filme científico para dr. Octavio de Freitas, diretor da Faculdade de Medicina. Sempre explorando”².

Edison é visto como corpo estranho num meio que se orgulhava por produzir filmes de enredo. Por mais indesejáveis e vergonhosas que fossem suas atitudes, entretanto, o núcleo cinematográfico pernambucano não poderia se dar ao luxo de excluí-lo, como Dustan chegou a anunciar, sob pena de comprometer sua própria viabilidade. Fazendo cavação ou filmes de prestígio, Edison garantiu a continuidade do Ciclo do Recife.

Encarando o filme de enredo como o verdadeiro cinema, Gentil Roiz não perde tempo em procurar os interlocutores perfeitos. Pouco depois de fundar a Aurora-Film, dá início à correspondência com Pedro Lima e Adhemar Gonzaga. Na campanha pelo cinema brasileiro que os dois críticos levam adiante nas revistas *Paratodos...*, *Cinearte* e *Selecta*, o filme natural, considerado sinônimo de cinema de cavação, é alvo de ataques constantes e dos mais agressivos³. Nessas revistas, a valorização e o destaque dados ao Ciclo do Recife devem-se sobretudo à realização de filmes de ficção – e apesar dos naturais produzidos.

É um caminho que leva, por exemplo, à defesa da Aurora-Film e à desconfiança em relação às “fábricas imaginárias”, como a Recife Sport Film, que só fazem anunciar compra de novas câmeras, dinheiro levantado para a produção, filmagens já realizadas, quando “o fato é que tudo não passa de *fita*... (...) com essa conversa fiada toda, só se verão apontados na lista dos *cinematografistas* que é preciso eliminar do meio” [grifos originais]⁴. Em contrapartida, lançam um voto de elogio à Aurora-Film, que “já exibiu um filme e um filme *posado*, filme de enredo, contribuindo assim com uma pequena, mas significativa, parcela para a atividade, e daí o progresso da indústria no Brasil” [grifo original].

Os desdobramentos dessa concepção ultrapassam os limites de duração do Ciclo do Recife. É essa idéia que norteia todo o trabalho histórico/memorialístico de Jota Soares, uma das figuras mais atuantes do período, que nas décadas seguintes se torna a grande fonte de informações sobre o Ciclo. Sua maior contribuição, além do empenho na preservação dos filmes, é uma série de 59 crônicas publicadas no *Diário de Pernambuco*, de dezembro de 1962 a fevereiro de 1964. Numa delas, Jota escreve sobre a Pernambuco-Film, de maneira muito respeitosa, elogiando os trabalhos dos proprietários, os italianos Ugo Falangola e J. Cambière⁵. Mas faz questão de salientar que se trata de um “parêntesis”, já que as crônicas são dedicadas aos filmes de enredo – e acrescenta: “ou seja, cinema no sentido direto da palavra”. Deixa claro que não cita os filmes naturais de 1923 a 1931, porque nesses anos as empresas produziram os filmes de enredo que formam a “nossa” história cinematográfica.

Uma das informações que Jota Soares prefere não deixar para a história diz respeito à própria Aurora-Film, cujo empenho pelo cinema de ficção não a impediu de enveredar pela “cavação”, tirando proveito das relações de amizade entre Roiz e Amaury de Medeiros, secretário do Departamento de Saúde e Assistência, genro e braço direito do governador Sérgio Loreto. Em 1925, a produtora não só compra os equipamentos da Pernambuco-Film e instala-se em sua sede, como passa a ocupar seu lugar na realização de naturais para o governo, lançando ainda nesse ano *Hospital do Centenário* (inaugurado em maio) e *O 3º aniversário do governo Sérgio Loreto*.

Não existem mais cópias dos naturais realizados pela Aurora-Film sob encomenda do Estado, mas é possível assistir ao segundo filme para o governo produzido pela Pernambuco-Film, *Pernambuco e sua Exposição em 1924*, exibido pela primeira vez em janeiro de 1925. Vendo as imagens, fica difícil relegar a Pernambuco-Film a uma nota de rodapé do Ciclo do Recife. Porque, em meio a planos rotineiros e oficialescos, há momentos de puro encanto e entusiasmo pelo cinema.

A cópia depositada atualmente na Cinemateca Brasileira tem pouco mais de 12 minutos e parece completa, com letreiros iniciais, assinatura final da produtora e, entre eles, nenhuma interrupção brusca que indique ausência de planos. *Pernambuco e sua Exposição de 1924*, na versão disponível, começa com planos dos freqüentadores da Exposição Geral de Pernambuco, inaugurada em outubro no bairro do Derby, para celebrar os progressos do Estado – entre os quais estavam as obras recém-concluídas de saneamento e remodelação do próprio bairro, um dos grandes empreendimentos da gestão Sérgio Loreto. Em seguida, a câmera dedica-se a mostrar os brinquedos do parque e, mais que isso, filma de dentro dos brinquedos, assumindo o ponto de vista de um freqüentador. Há uma longa sucessão de planos exibindo os animais premiados. Imagens de autoridades (o governador, o arcebispo da cidade) e do sorteio de prêmios encerram o trecho dedicado à Exposição. Na última parte do filme, acompanhamos o desembarque no porto de dois pernambucanos ilustres: Estácio Coimbra, vice-presidente da República, e o conde Pereira Carneiro, proprietário do *Jornal do Brasil*. No final, vem a assinatura da Pernambuco-Film: uma menina vestida de anjo surge dentro de uma moldura ilustrada com motivos regionais; ela recebe uma bola de papel, que desamassa e estende, mostrando a palavra “fim”.

Apesar dessa versão parecer completa, ela está reduzida em relação ao filme que estreou no Recife, em 1925, e também quando comparada à cópia depositada na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (RJ), na qual existe um último plano do cais do porto (antes da vinheta final), do mesmo ângulo em que foi filmado o desembarque, mas sem ninguém em quadro. Tomando por base os resumos publicados nos jornais da época, o filme exibido continha

também planos do porto do Recife, da visita de Sérgio Loreto ao transatlântico *Gelria* e da inauguração da Avenida de Ligação, entre a praia de Boa Viagem e o Pina, sendo que tanto a construção do porto quanto a da avenida estavam entre as obras mais importantes – e polêmicas – do governo.

É interessante notar como a versão atual exclui justamente os trechos de propaganda mais evidente. Ainda que os letreiros continuem a reforçar os progressos do Estado e a própria Exposição seja promovida pelo governo, a figura e o nome de Loreto não ganham tanta evidência. Ele só aparece uma vez, posando ao lado do arcebispo na Exposição. As duas personalidades que merecem maior destaque (o vice-presidente e o dono de um dos maiores jornais do país) têm apelo não só local mas também nacional. Diante disso, é possível supor que a cópia da Cinemateca Brasileira não seja um fragmento, mas um filme completo, uma versão reduzida e especialmente preparada para a exibição fora de Pernambuco.

Nesse caso, essa versão não seria a única dirigida aos espectadores de outros Estados. Ainda em 1925 estréia no Rio de Janeiro, no cinema Rialto, o natural *Os encantos da Veneza Americana*, da Pernambuco-Film, que reúne cenas dos dois principais filmes da produtora: *Recife no 1º Centenário da Confederação do Equador* (1924) e *Pernambuco e sua Exposição de 1924*, ambos financiados pelo governador Sérgio Loreto. Quando é exibido no Rio, *Os encantos da Veneza Americana* ganha comentários de Pedro Lima, na revista *Selecta*. E são esses textos, comparados com os resumos publicados nos jornais de Recife sobre os outros dois filmes, que indicam a estratégia de selecionar, num único filme, imagens das produções anteriores.

Antes da *avant-première* do filme, Pedro Lima publica nota, agradecendo o convite para a sessão e adiantando que as cenas mostram “os progressos do próspero Estado do Norte, onde se destaca a construção do novo cais de Recife”⁶. Duas semanas depois, escreve sua crítica, que, apesar de não ser das mais severas, já começa lamentando que o filme não seja uma “produção de enredo, pois só com tais filmes é que poderemos ter nossa indústria”⁷. Para Lima, a colocação de máquina é “aceitável” e a fotografia, “bem boazinha”. O excesso de diafragma a abrir e fechar, marcando a passagem entre os planos,

foi corrigido entre a *avant-première* e a estréia comercial. Entre erros e acertos, o filme vale mesmo é por “servir para nosso orgulho e patriotismo!”.

Visto hoje, *Pernambuco e sua Exposição de 1924* chama mais a atenção quando escapa do aspecto de propaganda oficial. Há um evidente prazer na relação com a técnica cinematográfica, como se percebe pela presença de alguns “truques”, como fazer os letreiros (dentro de uma moldura) rolarem para cima ou na assinatura final da produtora, que se trata de uma imagem invertida (filmaram a menina amassando o pedaço de papel com a palavra “fim” e depois o jogando para frente, daí inverteram e estava pronta a assinatura, terminando com a menina estendendo o papel).

O gosto pelo cinema afirma-se também, com inesperado frescor, no trecho em que a câmera se põe a andar nos brinquedos do parque. Câmera e letreiros entram em sintonia na brincadeira. A cartela avisa: “Também o nosso operador cinematográfico teve o infantil desejo de experimentar as emoções de um vôo no aeroplano; ...”. A câmera filma de dentro do avião de brinquedo e a velocidade do movimento deixa as imagens do público lá embaixo borradas, quase abstratas. O operador continua o passeio: “... quis subir na roda gigante”. O brinquedo permite um movimento semelhante a uma grua, que vai da vista geral aérea a imagens mais próximas do chão, onde se vê alguns freqüentadores. O movimento e a variação de distância focal, dentro do mesmo plano, criam um belo efeito.

As peripécias do operador, transformado em personagem, continuam: “Porém as emoções foram demasiadas! O operador e a máquina chegaram a perder o juízo, e quando quiseram apanhar novo aspecto do público que enchia o Parque eis o resultado que tiveram”. Seguem-se três planos de freqüentadores passeando na frente do prédio da Exposição. As imagens estão ligeiramente aceleradas. A idéia deve ter sido mostrar como o operador continuou a ver/registrar com a mesma perspectiva anterior, de movimento e velocidade. Mas, pelo menos na cópia atual, a aceleração dessas imagens não está muito acentuada, o que prejudica o efeito desejado (e anunciado pelo letreiro). Esse trecho, incluído em *Os encantos da Veneza Americana*, é destacado por Pedro Lima: “uma outra idéia interessante, e que muito

agradou, foi a do operador cair nas diversões para depois mostrar as vistas”⁸.

O fascínio pelas possibilidades técnicas, pelo ritmo e forma das imagens aproxima o filme de uma concepção que caracteriza o cinema dos primeiros tempos. É o que Tom Gunning define como “cinema de atrações”. Retomando as idéias de Gunning, Flávia Cesarino Costa escreve que “os primeiros filmes têm como assunto ‘sua própria habilidade em mostrar alguma coisa’, de preferência uma coisa em movimento”⁹. Os assuntos poderiam ser tanto uma bailarina ou operários saindo da fábrica quanto os próprios movimentos da câmera. Nesse último caso, os “*closes*, panorâmicas e *travellings* não fazem parte de nenhuma narrativa, sendo eles mesmos o objetivo e a atração dos filmes”¹⁰.

Pernambuco e sua Exposição de 1924 ecoa procedimentos do início do cinema e, como os filmes desse período, abre caminho para o exercício de uma sensibilidade moderna, na qual o movimento e a velocidade se impõem, assim como se impõe o aparato tecnológico (a câmera), que torna possível registrar esse movimento e essa velocidade. Mas é uma modernidade com sabor de século 19, com todo seu fascínio e deslumbramento pelas novidades. Nos anos 1920, a sedução pelas formas e ritmos da imagem em movimento iriam impulsionar a realização das “sinfonias da cidade”, filmes que procuravam traduzir visualmente a polifonia urbana. Afinado com as vanguardas artísticas da época, Alberto Cavalcanti filma em Paris *Rien que les heures* (1926). Mas é Walter Ruttmann, com *Berlim, sinfonia da metrópole* (1927), que consolida os parâmetros do filme sinfônico: a vida da cidade ao longo de um dia, construída de maneira a criar um “efeito dramático por meio da acumulação rítmica”¹¹.

Não é o caso de filiar as imagens da Pernambuco-Film a essa tendência, mesmo porque elas são anteriores a tais filmes. Vale a pena, no entanto, estabelecer a relação para marcar o aspecto de modernidade que se observa em *Pernambuco e sua Exposição de 1924*. No espaço coletivo da Exposição, direcionado para a celebração dos progressos do Estado, o filme imprime modernidade a partir dos “artefatos” de que dispõe (a câmera, os brinquedos). Não deixa de ser uma tentativa de expressar essa sensibilidade que já se experi-

mentava na cidade. Nesse sentido, é que se pode pensar no filme em termos de uma “sinfonia da província” – uma sinfonia despretensoiosa, que se exhibe mais como brincadeira do que ousadia, mas que, de qualquer maneira, se mostra capaz de expressar um olhar e uma sensibilidade modernos, mediados pela câmara.

É curioso perceber como essas imagens, que de início podem parecer destoantes em relação ao resto do filme, mostram-se, pelo contrário, em estreita sintonia com o projeto modernizador do governo Sérgio Loreto, tanto quanto os planos de autoridades e as cenas registrando as novas obras construídas (cenas ausentes na versão estudada), as brincadeiras com a câmara e o entusiasmo pela técnica colaboram para compor a imagem oficial de um governo bem enraizado no conservadorismo político, que defendia, sim, estratégias de modernização, mas dentro “do equilíbrio e da ordem”¹².

Em *Pernambuco e sua Exposição de 1924* os traços de modernidade vêm tutelados pela tradição e pelo conservadorismo. É uma característica que também pode ser observada em *São Paulo, uma sinfonia da metrópole* (Adalberto Kemeny, 1929), a produção brasileira que mais se aproxima do modelo “sinfônico” consolidado pelo filme de Ruttmann. Ainda assim, o filme não deixa de reproduzir a visão oficial da cidade e da História, incluindo até uma cena de reconstituição do Grito do Ipiranga. Nada muito surpreendente, considerando que os prováveis investidores devem ter sido a indústria, segmentos da produção agrícola e o Governo do Estado de São Paulo¹³. Atrelados às fontes de financiamento, esses filmes não conseguem autonomia suficiente para se distanciar do projeto ideológico da elite que os produziu e viabilizou.

Isso não impede, contudo, que, mesmo comprometido com o projeto oficial, *Pernambuco e sua Exposição de 1924* aproveite as brechas para, entre planos de autoridades, transeuntes anônimos e animais premiados, exercitar uma sensibilidade moderna e compartilhar com o espectador o prazer da experiência do cinema. Nada mal para um filme de cavação...

NOTAS

- 1 BERNARDET, Lucila Ribeiro. *O cinema pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem*. Monografia, 1970, p. 48.
- 2 Carta de Dustan Maciel a Pedro Lima. Recife, 25 de outubro de 1929. Arquivo Pedro Lima (Cinemateca Brasileira).
- 3 Ver GOMES, Paulo Emilio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade da USP, 1974.
- 4 *Paratodos...*, Rio de Janeiro, 04.abril.1925. A citação seguinte é do mesmo texto.
- 5 SOARES, Jota. "Relembrando o cinema pernambucano (XXXIX)." In: *Diário de Pernambuco*, s.d. As citações seguintes são dessa crônica.
- 6 LIMA, Pedro. "O cinema no Brasil." In: *Selecta*, Rio de Janeiro, ano XI, n. 19, 09.maio.1925, p. 12-3.
- 7 LIMA, Pedro. "O cinema no Brasil." In: *Selecta*, Rio de Janeiro, ano XI, n.21, 23.maio.1925, p. 12. As citações seguintes são desse artigo.
- 8 *Id.*, *ibid.*
- 9 COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema – Espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Scritta, 1995, p. 73.
- 10 *Id.*, p. 74.
- 11 GRIERSON, John. "Postulado del documental." In: RAMIÓ, Joaquim Romaguera i, THEVENET, Homero Alsina (eds.). *Fuentes y documentos del cine*. 2.ed. Barcelona, Editorial Fontamara, 1985, p. 149.
- 12 Ver REZENDE, Antonio Paulo. *(Des) Encantos modernos – História da cidade do Recife na década de vinte*. Recife: Fundarpe, 1997, p. 39.
- 13 Ver GATTI, André. "Uma metrópole em busca da sua autodeterminação cinematográfica." In: *Mnemocine* (<http://www.mnemocine.com.br/cinema/histindex.htm>)

ENTRE CINEARTE E CINÉDIA:
OCTÁVIO GABUS MENDES E *MULHER*
SHEILA SCHVARZMAN – UNICAMP

Octávio Gabus Mendes dirigiu *Mulher* (1931), o segundo filme da Cinédia. Filme contraditório e corrosivo, como produção da Cinédia, tem como projeto afirmar a modernidade e a fotogenia nacional, entretanto a sua realização final é a crítica e o testemunho do atraso da sociedade que busca retratar.

Este artigo, uma primeira abordagem de *Mulher*, procura observar o trabalho de Gabus Mendes e as tensões entre o ideário de Cinearte para o cinema brasileiro e a sua realização prática no estúdio.

Octávio Gabus Mendes

Octávio Gabus Mendes (1906-1946), leitor de *Paratodos*, chama a atenção de Adhemar Gonzaga com suas *Cartas para o Operador*. Convidado, em 1925, por ele para escrever na revista sobre os filmes exibidos em São Paulo, junta-se depois à equipe de Cinearte, onde escreve até meados dos anos 1930.

Em sua coluna *De São Paulo*, além de escrever sobre os filmes exibidos, promove campanha pela melhoria e expansão das salas de cinema da cidade, assunto que preocupava também os colegas cariocas, interessados na qualidade da exibição cinematográfica, como viam acontecer nos Estados Unidos, onde as sessões em salas confortáveis e bem aparelhadas já haviam deixado de incluir números artísticos como forma de atrair o público, como ainda acontecia por aqui.

Gabus não deixa de apontar o desconforto, o calor, a pobreza das orquestras e sobretudo a distância das salas que, até 1926, se

localizavam, em maioria, nos bairros operários, como Brás, Cambuci e Barra Funda. Lá eram apresentados os filmes das melhores companhias cinematográficas norte-americanas, fato que o contrariava, não só pela distância, mas sobretudo porque julgava descabido reservar ao público destes cinemas (operários e imigrantes) os bons filmes que eram mostrados.

Posições como essas, deixam claro o seu elitismo e o preconceito em relação aos imigrantes e a um público popular que ele considerava incapaz de apreciar devidamente o cinema. São freqüentes comentários em que, ao afirmar que um filme era mediano ou ruim, aconselhava destiná-los aos bairros distantes e às cidades de interior¹. Essas características do crítico, no entanto, contrastam com o trabalho e as idéias que se encontram em *Mulher*.

Na crítica aos filmes, em sua maioria estrangeiros, Gabus observa a urdidura da trama, o trabalho dos atores, sua adequação aos papéis, mas é a verossimilhança e o realismo que louva como principais qualidades da encenação². Gosta do cinema norte-americano, sobretudo de Stroheim, King Vidor e Murnau, diretores com preocupações realistas. É também entusiasta do cinema alemão, com Lang, Pabst, Dupont. A qualidade que ressalta nesses filmes é a “verdade da encenação”, a economia de recursos, qualidades, como veremos, que buscará alcançar em seu filme.

Como o representante de Cincarte em São Paulo, procura ter ascendência no meio cinematográfico paulista, sempre sob a tutela de Gonzaga, como testemunham suas cartas ao jornalista³.

É valendo-se deste papel que em 1929 vai tornar-se o diretor de *As Armas*⁴, filme escrito por Plínio Castro Ferraz, jovem paulista endinheirado que resolve se dedicar ao cinema juntando-se a Joaquim Garnier, na Cruzeiro do Sul Films.

A história do filme, muito convencional, fala de um rapaz do interior, que se alista no Exército depois de uma desilusão amorosa, salva o seu comandante de uma emboscada, volta à casa como herói e conquista o amor verdadeiro. Obediente a todas as convenções, hierarquias e valores estabelecidos, o filme faz sucesso em São Paulo e cidades de interior. Como desapareceu, não é possível conhecer o tratamento de Mendes para essa trama.

Depois dessa experiência, vai para o Rio de Janeiro, em 1930, ajudar Gonzaga em seu estúdio – a Cinédia –, onde convive com Humberto Mauro, para quem escreverá o roteiro de *Ganga Bruta*.

Cinédia

A Cinédia, como já se mostrou⁵, seria o lugar onde o grupo de Cinearte poria em prática suas várias idéias e pregações. Após o sucesso de *Barro Humano*, depois de duas viagens a Hollywood para conhecer o funcionamento dos estúdios norte-americanos (em 1927 e 1929) e, vendo frustradas suas propostas de constituição de um cinema industrial no Brasil com o apoio ou a proteção do Estado, Adhemar Gonzaga não vê outra saída além de fundar seu estúdio com recursos próprios, entusiasmado também pela efêmera afluência do público a filmes brasileiros regionais, já que os filmes falados em língua estrangeira se haviam tornado momentaneamente incompreensíveis.

Lábios sem Beijos, o primeiro filme do estúdio, parecia corresponder ao modelo ideal de Cinearte para o sucesso do cinema brasileiro. Dirigido por Humberto Mauro a partir de argumento de Gonzaga, o filme, o menos maureano do diretor, mostra a vida de jovens despreocupados da Capital Federal. O filme seguia a fórmula de sucesso do produtor, *sex, gags and charm*, que Gonzaga trouxera dos Estados Unidos⁶. Mostrava ambientes ricos, paisagens agradáveis da cidade, cenas a beira mar e trajes de banho, uma moça supostamente liberada que fumava e dirigia um carro. Na trama, a comédia fazia rir das tensões do amadurecimento e das transformações impostas pela modernidade.

Mulher não seguiu o mesmo receituário. O argumento de Adhemar Gonzaga e Gabus Mendes envereda pelo melodrama, para mostrar a vida de uma mulher pobre. Entretanto, é no tratamento da representação que o filme se diferencia.

Mulher

O filme, que começou a ser rodado em janeiro de 1931, conta a história de Carmen (Carmen Violeta), jovem pobre que vive com

a mãe (Gina Cavalieri) e o padrasto (Humberto Mauro). Bonita, atrai os olhares dos homens da vizinhança. Carmen sofre o assédio do padrasto mas, seduzida por um malandro, é expulsa de casa e passa a viver sozinha numa pensão. Na busca por trabalho, há sempre um olhar mal-intencionado do empregador. Sem dinheiro, fora da pensão, desmaia de fome na rua e é socorrida por Oswaldo (Carlos Eugênio), rapaz rico que a deixa aos cuidados de Flávio (Celso Montenegro), homem ressentido pelo abandono de Lígia (Ruth Gentil), a ex-noiva, que estava casando-se com Arthur (Luís Soroa). Nasce entre Flávio e Carmen a cumplicidade do abandono e depois o amor. As diferenças sociais, no entanto, dificultam o romance, marcado pelos preconceitos sociais. Apesar dos percalços, o afeto garante o final feliz.

A primeira parte do filme, dedicada ao meio popular, é marcada pelo uso inventivo da montagem e do enquadramento. Dentro do universo metafórico e elíptico do mudo, Gabus faz cortes rápidos e precisos. Muitas das cenas são enquadradas de forma inclinada, como a reproduzir na imagem, o aspecto decadente do que representam.

O filme se abre com a cena detalhada de um assédio sexual onde se vê em primeiro plano um vaso despedaçado com flores espalhadas sobre uma toalha. Em *travelling*, a câmera percorre a sala até encontrar, num canto, a jovem sendo agarrada por um homem de aspecto medonho. No fundo desta cena brutal, Gabus contrapõe o cenário, onde ainda resiste de pé um vaso de flores e o papel de parede florido como a denunciar pela disparidade de sinais, o descompasso entre os papéis de padrasto e enteada e o assédio sexual.

É quando Carmem lava a roupa que Gabus constrói a cena mais interessante e sensual do filme. Através de fusões, as pernas da moça se misturam aos olhares desejosos dos vizinhos e sugerem, pelo movimento do seu corpo, a penetração.

A sedução de Carmen por Milton é filmada detidamente, mas ao final o violão que embalava os amantes serve como metáfora do defloramento: uma corda se rompe na mão do músico.

Na pensão onde passa a viver, o enfoque da câmera sobre o corpo da colega de sutiã, diante do espelho e fumando, dão ao ambiente um tom ambíguo, entre a decência almejada e a queda possível.

Estamos em um universo indefinido, onde é muito tênue a fronteira entre feminilidade e vulgaridade.

A descrição sumária dessas cenas permite observar o apuro na sua construção, certamente influenciada pelos muitos filmes que o crítico via, onde é visível a inspiração de filmes de Stroheim, Vidor e Pabst, pela crueza na concepção dos ambientes e a perversidade de personagens como o padrasto ou o malandro Milton.

Dessa forma, o meio popular construído por Gabus é um lugar de vícios, opressão da mulher, malandros e desocupados. É também lugar onde a sensualidade aflora nos gestos de Carmen, da sua colega da pensão, e no olhar dos homens. Mas é esse olhar enfatizado pela câmera que faz do sexo um vício. A visão de Gabus quanto ao “povo” é bastante pessimista.

Ao mesmo tempo, no lugar cenograficamente determinado como a favela onde Carmen vivia, não há negros, apesar de em determinado momento a câmera focalizar um trabalho de macumba. Gabus constrói uma favela “fotogênica”, marcada pela presença de pobres e de signos populares, como o violão, o malandro e a macumba, assunto sobre o qual Cinearte, antes do lançamento do filme, louvava como elemento testemunhal da vida brasileira. A filmagem na favela é apresentada como notação realista da vida nacional.

Se a caracterização do mundo popular explorou criativamente a montagem, tirou a câmera do eixo para inclinar certas tomadas, como o momento em que Carmen é expulsa de casa pelo padrasto, redobrando o sentimento de arbítrio, de um mundo desequilibrado e injusto, no ambiente urbano abastado, a câmera volta para o eixo.

No novo ambiente onde a câmera e Carmen se introduzem, há estabilidade. A imagem como que se instala, da mesma forma que a personagem, que se deixa ficar entre os ricos.

Quando Carmen encontra Flávio, nasce a cumplicidade e, da troca das experiências de abandono, uma relação amorosa. Quando o amor emerge, a sensualidade de Carmen transfigura-se em afeto. O erotismo característico do subúrbio desaparece e passa a habitar os ambientes ricos, na figura do Dr. Arthur, o marido de Lígia, sedutor que trai a esposa com as clientes. O romance entre Carmen e Flávio, que não se consuma em casamento, terá impedimentos: a

moça não é bem vista nos ambientes freqüentados pelo amante rico e culto. Flávio, apesar de apaixonado por Carmen, sente-se atraído por Helena (Alda Rios), moça culta e da mesma condição social. Carmen é convencida por uma carta anônima e pelos conselhos de Oswaldo, aquele que a socorrera na rua, de que a união com o talentoso rapaz impediria a sua felicidade; para não prejudicá-lo, abandona-o. Mas Flávio a ama de fato. Eles terminam juntos.

A trama é marcada pelos pólos riqueza/pobreza, subúrbio/cidade, tendo como elo a hipocrisia existente nos dois ambientes. Mendes acentua em *Mulher* o viés social, a caracterização de riqueza e pobreza, evitando criar uma oposição maniqueísta, já que em cada um dos diferentes meios sociais os preconceitos em relação às mulheres, assim como a mentalidade servil destas, persiste nas figuras da mãe de Carmen, na favela, e de Lígia em relação ao seu marido. Ao degenerado padrasto de Carmen, no subúrbio, corresponde o finório mas leviano Dr. Artur no ambiente burguês.

O corpo sensual da primeira parte desaparece e surge em sua exibição atlética emoldurada por maiôs no clube dos ricos.

Dessa forma, construindo personagens e situações contraditórias, *Mulher* enfoca com realismo a falsa moralidade de toda a sociedade, independente do sexo ou do meio social, e a dificuldade de inserção social da mulher, nos anos 1920 e 1930, fadada à relação amorosa e à família, ou à exclusão. É verdade, entretanto, que o filme tende também para o melodramático e romanesco que aproxima o calvário de Carmen do romance naturalista de fins do século XIX. Entretanto, esse tratamento, que se delineia no início do filme, não é levado às últimas conseqüências. No drama de Carmen, a tendência, seria de um fim trágico. Entretanto, aqui, o final é feliz, respeitando a convenção filmica do *happy end*.

Gabus Mendes expõe as noções estabelecidas e contraditórias de civilidade, modernidade e educação, e retrata com sensibilidade as dificuldades do universo feminino, a sua exclusão social, derivada e acrescida pelos preconceitos morais.

Por outro lado, é perceptível que o filme acaba criando dois blocos narrativos distintos, que não se comunicam. Do naturalismo da primeira parte, ágil e elíptico se passa para uma armação mais

convencional quando a ação se desloca para a cidade e os ambientes ricos, ainda que certos personagens tenham correspondentes: se há um padraço vicioso na favela, o médico mulhengo pode ser seu correlato na cidade. Entretanto a pobreza some e não atua no mundo dos ricos. Dela só resta a protagonista tentando encaixar-se.

A disparidade de tratamento e o descolamento entre as partes parecem indicar seja uma contradição, mas também dificuldades de Gabus com o seu enredo em meio aos ideais filmicos de Cinearte e de Adhemar Gonzaga, de que compartilhava.

Alice Gonzaga afirma que a primeira parte do filme foi cortada a pedido dos exibidores⁷, fato que não é confirmado na documentação da Cinédia sobre o filme⁸, o que leva a crer que a informação venha de seu pai. Dessa forma, o que acaba por realmente formatar o filme é o corte, que, na falta de documentação, pode-se conjecturar que foi feito pelo produtor, Adhemar Gonzaga, de forma a contentar os exibidores, que temiam pelas ousadias eróticas que, supostamente, desagradariam ao público.

Nesse sentido, a supressão da primeira parte aproxima o filme da leveza, dos ambientes e personagens caros a Cinearte, extirpando ou minimizando elementos indevidos, como a pobreza e a perversidade, que se chocavam com estes ideais e buscavam afirmar justamente a modernidade e a civilidade dos brasileiros.

É por isso que embora amputado na primeira parte, o filme pode ainda ser exibido e fazer sentido, menos para o público de espectadores da época do que para os ideais de Cinearte. Era dispensável conhecer a realidade da favela ainda que isso significasse – dentro das ambições da Cinédia – documentar parte da população brasileira, seus hábitos e sua forma de viver. Ainda que isso significasse preocupação com a realidade social e com o autoconhecimento nacional pelo cinema, como pregava Gabus em seus artigos e como pregavam tantos outros.

O fato é que *Mulher*, até pelo corte que sofreu, é extremamente sintomático da contradição entre as idéias estéticas de Cinearte e o universo em que elas eram praticadas. O cinema brasileiro, tão mal visto pelos espectadores quanto Carmen o é pelas elites que frequenta, tinha entre outras obrigações a de mostrar-se culturalmente ele-

vado e moderno. Mas a sociedade que representa, na medida em que busca ser fiel à realidade, está longe de corresponder a esse ideal: ela é atrasada em suas elites e precária em suas classes pobres. Naquilo em que imita o cinema clássico norte-americano, como o *happy end*, isso se torna ainda mais perceptível. O *happy end* não é para o cinema norte-americano da época uma mera convenção, mas o corolário quase indispensável à estrutura dramática dos filmes, onde o conflito existe no interior de uma sociedade equilibrada e tende, no desfecho, a reencontrar o equilíbrio perdido ao longo da trama. Em *Mulher*, ao contrário, o triunfo do amor sobre as contradições de classe acaba colado à trama de maneira arbitrária, designando muito mais um ideal de mundo do que uma representação minimamente realista desse mundo.

Dessa forma, ainda que o roteiro original incluísse a favela⁹ – que já se ia tornando tema da literatura popular por seu caráter desconhecido e interdito, foi certamente o tratamento dado pelo diretor que deu ao filme o aspecto atrevido, que o exibidor procura evitar

Apesar disso, ou por isso mesmo, a concepção moderna de *Mulher* não encontrou muitos adeptos. O filme foi lançado em outubro de 1931 sem as cenas do subúrbio e com apenas duas cópias que foram exibidas em cinemas de luxo do centro da Capital Federal¹⁰. A distribuição foi feita pela Paramount no Circuito Serrador – o que parecia prestigioso na óptica de Gonzaga, mas na verdade restringiu a sua circulação e limitou a visibilidade do filme. Entretanto, para Gonzaga, a sala luxuosa em local prestigiado era fundamental para dignificar a atividade cinematográfica no país e por extensão do cinema brasileiro.

Na visão de alguns críticos, mesmo depois dos cortes Carmen Violeta desagrada. Sua atuação é julgada fraca, ela não é bonita, um tanto quanto gorducha, mas sobretudo dotada de uma morenice incômoda, com os lábios grossos que denunciavam a ascendência negra. No entanto, a atriz enquadra-se perfeitamente no tipo popular que devia encarnar.

Essa lição será aprendida por Mauro e Gonzaga. Déa Selva e Lu Marival, de *Ganga Bruta*, são loiríssimas (o que provoca confusão entre as duas – equívoco que o cinema norte-americano não se

permitiria). Mas é esse o tipo ideal da mulher no cinema nacional daquele período, época em que a imagem brasileira deve evitar os traços que evoquem a lembrança ou a possibilidade de negritude em nossa formação social.

A recepção, os cortes e a dualidade interna de *Mulher* apontam para as tensões da representação nacional. A fotogenia, preconizada por Cinearte, encontra seus limites nas imagens produzidas pela Cinédia. O ideário escapa da imagem e não se realiza na tela. Os sinais de modernidade soam falso, já que o terreno sobre o qual se movimentam é arcaico, marcado pela tradição, pelo costume e pelo preconceito do qual o filme tira partido no enredo. Filme contraditório e corrosivo: tem como projeto afirmar a modernidade e a fotogenia nacional, entretanto a sua realização final é a crítica e o testemunho do atraso dessa sociedade. Dessa forma, apesar da fidelidade de Gabus Mendes a Adhemar Gonzaga, o filme não realiza aquilo que a Cinédia propunha.

E, como se observa também em *Ganga Bruta*, não era apenas uma questão de tipo físico. Mesmo com suas loiríssimas atrizes, o filme seguinte da Cinédia também não realiza os ideais de construção de uma imagem nacional condizente com a crença que o espectador se faz dela. Essas tensões entre um cinema ideado no trabalho crítico e a sua confrontação com o mundo representado, do momento em que se vai à prática, seria por muito tempo central no cinema brasileiro.

O modelo de cinema clássico norte-americano defendido pela revista não se realizava no Brasil, apesar de todos os cuidados de roteiro, da criação do moderno estúdio, do arremedo de *star system* veiculado em Cinearte. O aparato técnico ainda não era capaz de extirpar os traços próprios. É isso que permite a Paulo Emílio falar com orgulho da nossa “incapacidade criativa de imitar”.

NOTAS

1 Conforme suas críticas em *Paratodos* e *Cinearte*.

2 Estas observações são parciais, na medida em que a documentação ainda não foi toda consultada.

3 Cartas de Octávio Gabus Mendes a Adhemar Gonzaga, Arquivo Cinédia.

4 Conforme a correspondência entre Gabus e Gonzaga em 1929.

5 GOMES, Paulo Emílio Salles – *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, São Paulo, Perspectiva, 1972; HEFFNER, Hernani – “Do sonho à dura realidade: a questão da industrialização”, mimeo, inédito; AUTRAN, Arthur – *A formação do ideário cinematográfico brasileiro. Um estudo sobre Pedro Lima*, Iniciação à pesquisa, Eca-USP, s/d, mimeo

6 Conforme Correspondência de Adhemar Gonzaga a Humberto Mauro, fim de 1929. Arquivo Cinédia.

7 GONZAGA, Alice – *50 anos de Cinédia*, Rio de Janeiro, Record, 1987, p. 39

8 Arquivo Cinédia, pastas referentes ao filme.

9 Em 1935 Humberto Mauro filma *Favela dos Meus Amores*, numa favela, com vários figurantes negros. Por conta disso é investigado, pois segundo a polícia o seu interesse por esse tema era coisa de comunista. *Jornal do Brasil*, 15 de fevereiro de 1975 In Viany, Alex (org.) *Humberto Mauro, sua vida, sua obra, sua trajetória no cinema*, Rio de Janeiro, Artenova, Embrafilme, 1978, p. 206.

10 Nos cinemas Império e Alhambra.

SINFONIAS DA PROVÍNCIA: PORTO ALEGRE, A RAINHA DO SUL

GLÊNIO NICOLA PÓVOAS – PUCRS, DOUTORANDO

Data de produção e/ou exibição

O primeiro problema que se apresenta a partir da escolha do texto de análise – o curta-metragem *Porto Alegre, a rainha do sul*¹ – é que ainda não se sabe o ano exato em que este filme foi produzido e quando foi exibido. Um plano do filme mostra a Estátua Equestre de Bento Gonçalves com o Pórtico Monumental ao fundo, no Parque Farroupilha. A Estátua Equestre, obra de Antonio Caringi, foi inaugurada em 15 de janeiro de 1936, dia do encerramento da Exposição do Centenário Farroupilha². Em 1941 esta estátua foi trasladada para o espaço atual, a Praça Piratini. Portanto este filme teria de ser realizado entre 1936 e 1941. Outra informação oriunda das imagens do próprio filme cerca mais a data de feitura. Planos da Praça Octavio Rocha *não mostram* a belíssima herma em homenagem ao iniciador das reformas urbanas de Porto Alegre, que seria inaugurada em 27 de fevereiro de 1938³ e onde permanece em semi-obscuridade, abandonada, uma das placas de bronze roubada. Portanto este filme teria de ser realizado entre 1936 e 1937, início de 1938.

Motivações para a sua realização

É muito provável que a feitura deste filme tenha sido motivada pelas comemorações do Centenário Farroupilha que teve inauguração em 20 de setembro de 1935. Foi montado no Parque Farroupilha um espetáculo grandioso, foram construídos dezenas de pavilhões

(que o filme não mostra, pois já haviam sido demolidos; em 1939 não restava mais nenhum) dos quais se destacavam o Cassino e o Pórtico Monumental (provavelmente o que restava quando o filme foi feito, pois efetivamente é o único que mostra).

As festividades de 1935 atraíram companhias produtoras cinematográficas, principalmente cariocas, que realizaram diversos curtas promocionais em Porto Alegre⁴. A produção destes filmes leva à idéia de que a feitura de *Porto Alegre, a rainha do sul* encontra-se inserida nesse contexto, embora não faça referência explícita à Exposição do Centenário, além do plano citado em que aparece a Estátua Eqüestre de Bento Gonçalves e ao fundo o Pórtico Monumental; do plano em que aparece o Pavilhão Cultural-Escola Normal, também construído especialmente para a Exposição e um dos raros que não foram demolidos, que é o atual Instituto de Educação General Flores da Cunha; dos planos em que aparecem dois dos cinco monumentos doados pelas colônias locais à cidade no âmbito das comemorações de 1935.

Idéia de que Castellaneta chegou atrasado para o espetáculo.

Outros contextos: cinema de cavação

A figura do cavador sempre foi de alguma forma menosprezada pela historiografia clássica. O cavador era visto como o sujeito que chegava numa cidade ou num rincão, anunciando-se como realizador de filmes fantásticos que ninguém conhecia e que com sua lábia conseguia adiantamentos de produção rodando “a manivela de uma máquina como se fosse manivela de realejo”⁵, ou seja, em muitas das vezes nem ao menos havia filme na câmera. Na atualidade se avalia que era cavação “rótulo aplicado a qualquer filme feito sob encomenda –, [foi] a base para o desenvolvimento do cinema paulista e de sustentação do cinema brasileiro durante décadas”⁶.

O enquadramento de *Porto Alegre, a rainha do sul* como cinema de cavação se faz claro quando a narração explicita nomes de onze empresas⁷, o que as faz como automáticas financiadoras e mais as menções ao Palácio do Governo e à Prefeitura de Porto Alegre. A condução do texto será, por isso, laudatória, redundantemente afir-

mada no texto do curta: “Para o aspecto moderno de Porto Alegre, muito contribuíram as várias empresas construtoras nela sediadas (...). Logo, o enunciador (discurso do filme) está comprometido, é parcial ao extremo. O tom do narrador reforça: dinâmico, ágil, efusivo, alucinante. Mas isso não deixará de revelar outros aspectos”.

Outros contextos: sinfonias da cidade

A estrutura do curta-metragem em análise está na origem do chamado “filme sinfônico”. Considera-se que Walter Ruttmann foi muito feliz na escolha do título de seu filme *Berlim, sinfonia de uma grande cidade* (*Berlin, die Sinfonie der Grosstadt*, 1927), pois significava uma ruptura com a narrativa adaptada da literatura ou do teatro, ao se deixar levar pela fluidez da realidade. O que caracteriza este e outros filmes sinfônicos é a criação de “um efeito dramático com a acumulação rítmica de suas observações singulares”⁸. Buscava-se nas imagens a construção vertiginosa de um sentido.

As sinfonias da cidade seriam “um dos gêneros mais especificamente cinematográficos, cujos exemplares mais famosos são do período mudo”⁹ (grifo meu) e mais adiante no mesmo texto: “Nestas sinfonias das cidades do período mudo, o projeto mais ‘nítido’ é aquele cujo título [*Berlim, sinfonia de uma grande cidade*] acabou por denominar todo o *subgênero*”¹⁰ (grifo meu). Gênero ou subgênero? Talvez o mais apropriado fosse referir-se a estas sinfonias da cidade como uma *série* de filmes.

Qual é o enfoque destas “sinfonias” dos anos 20 e 30? Num certo plano, são gigantescas ampliações e um desenvolvimento das vistas dos irmãos Lumière, tentando abarcar toda uma cidade e baseando-se nas manipulações da montagem, que caracterizam as vanguardas, com a sua busca pelo que não é figurativo nem literal. (...) a cidade, com o anonimato das suas multidões e dos seus veículos e o seu movimento incessante, era a materialização por excelência do moderno, mesmo que o seu urbanismo e a sua arquitectura fossem, como eram, do passado¹¹.

Sobre a idéia apresentada de pensar essas sinfonias como gigan-

rescas ampliações das vistas dos Lumière, é pertinente colocar que em *Porto Alegre, a rainha do sul*, dos planos dedicados à estação ferroviária, o primeiro é muito semelhante ao enquadramento de *A chegada de um trem à estação de La Ciotat* (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895, atribuído a Louis Lumière), verificando-se o quanto os primeiros temas do cinema (chegada de trens, saída de operários, bondes em circulação) ainda eram desenvolvidos nestes anos 30.

O que esta série de filmes têm em comum? O dia de uma grande cidade, com a estrutura traduzindo-se numa fórmula: “O dia começa; as pessoas vão trabalhar; as fábricas iniciam sua tarefa; os bondes se cruzam; chega a hora de comer; depois outra vez as ruas; algo de esporte se é um sábado à tarde; logo a noite e o salão de baile”¹².

Estrutura de *Porto Alegre, a rainha do sul*

As primeiras imagens aéreas privilegiam o rio Guaíba banhando a ponta da cidade, onde fica o marco-zero, a região central. Nessas vistas aéreas, em planos mais aproximados, podem ser identificados nesta ordem, o cais do porto, a Praça XV em frente ao Mercado Público, a Praça da Alfândega, o Parque Farroupilha em seu novíssimo traçado. Depois, quando a câmera está em “terra firme”, será justo a região do Centro a ser explorada, com apenas três desvios: a zona industrial (quando retornam os planos aéreos), a gruta de Nossa Senhora de Lourdes e as praias, sendo que o último plano retorna ao Centro.

Inicia mostrando a cidade vista de cima, grandiosa, espalhando-se; [o espectador] chega à cidade de avião ou pelo porto em atividade ou de trem ou até mesmo por um hidro-avião para em seguida hospedar-se em um dos melhores hotéis, todos no Centro. As praças e o Parque Farroupilha seriam as opções de passeio. A arquitetura positivista da Praça da Matriz e do prédio da Prefeitura. Cultura desportiva. A indicação das várias indústrias como a indicar mercado de trabalho.

Por fim, o pôr-do-sol, a noite e a diversão, mas a noite não é mostrada, ou melhor, é mostrada em um único plano onde se lê o nome de um letreiro luminoso, “Coliseu”.

A ordenação das imagens possui uma lógica admirável, de alguém que dominava a dinâmica da montagem cinematográfica, criando aquela “sensação de marcha” própria das sinfonias da cidade.

Imagens de praças e jardins

Desde as vistas aéreas há um destaque para os espaços de lazer, pois vislumbra-se primeiro a pequena Praça XV em frente ao Mercado Público e que abrigava o terminal de bondes e depois o Parque Farroupilha, recém-remodelado, com o seu traçado simétrico. Mais adiante, quando a câmera está em “terra firme”, na região central, se deterá, nesta ordem, na Praça da Alfândega, Praça da Matriz, Parque Farroupilha, Hidráulica Moinhos de Vento e Praça Octavio Rocha. Estes espaços do filme/cidade estão em consonância com o plano de modernização conservadora positivista que encarava os melhoramentos urbanos como devendo ser feitos “sob o signo da arte e da técnica”¹³.

De fato, as praças que vemos no filme são apresentadas como espaços privilegiados: vê-se as praças, reconhece-se a sua circulação, seu desenho, ao contrário da *visão que não se tem* na atualidade destes espaços que permanecem mas que foram desvirtuados de sua elaborada concepção original.

Em *Porto Alegre, a rainha do sul*, nas seqüências de praças, a estatuária tem papel distinguível. As estátuas inauguram, fecham ou têm um destaque: Estátua Equestre do General Osório para a seqüência da Praça da Alfândega¹⁴; Monumento a Julio de Castilhos para a da Praça da Matriz; Estátua Equestre de Bento Gonçalves para a do Parque Farroupilha; Lanceiro Romano e Carregadora de Água para a da Hidráulica; Discóbulo para o bloco da cultura desportiva; imagem de Nossa Senhora de Lourdes¹⁵ para a seqüência da Gruta.

Exemplo de hipercodificação: Praça da Matriz

Depois de uma panorâmica em grande plano geral da Praça da Matriz, o plano seguinte realiza uma panorâmica de baixo para cima do Monumento a Júlio de Castilhos. Este monumento foi inaugurado em 25 de janeiro de 1913, e foi confiado ao carioca Décio Villares.

A inauguração do Monumento poderia ser pensada como um marco que legitimava – como chama o historiador Doberstein – a primeira geração do republicanismo positivista gaúcho: Julio de Castilhos, Borges de Medeiros, José Montauri.

A panorâmica vertical, rápida, evidentemente não permite que se veja e se entenda tudo o que compõe o Monumento a Julio de Castilhos. Mesmo um folheto precisou ser impresso pelo governo para explicar o significado da obra. A panorâmica conduz para o alto com a figura representativa da República. O Monumento a Julio de Castilhos – exemplo do fetichismo comtiano – ainda domina a atualidade da Praça da Matriz.

A filmagem em panorâmica explorando a verticalidade do monumento piramidal surge para lembrar – mesmo que inconscientemente – os ideais positivistas, ainda presentes no que poderíamos chamar uma segunda geração do republicanismo positivista gaúcho que vai ceder aos poucos para os valores do catolicismo: Octavio Rocha, Alberto Bins. Nesse sentido vale destacar como a igreja *não é* mostrada em *Porto Alegre, a rainha do sul*.

Uma referência ao religioso é para a Gruta de Nossa Senhora de Lourdes. Aí a religião é apresentada como “pitoresca”, tendo um destaque na estrutura, pois é um dos três momentos em que o filme se desloca do Centro da cidade. Tem destaque, mas é apresentada vazia de pessoas. Apenas um homem, solitariamente, chega e vai embora em seu carro. Aqui o inverso da seqüência da Hidráulica, pois se lá tem-se mulheres e estátua masculina, na Gruta tem-se homem e imagem de Nossa Senhora (que recebe um plano só para ela).

Octavio Rocha e Alberto Bins

Quando Octavio Rocha (1877-1928) faleceu inesperadamente em consequência de uma úlcera gástrica, estava em pleno curso de seu mandato como “intendente” [prefeito] de Porto Alegre.

Sua administração desenvolveu um portentoso plano de obras onde embelezamento e recreação se combinavam com utilitarismo. Foram feitas obras de saneamento (Hidráulica Moinhos de Vento), viação (abertura das avenidas Borges de

Medeiros e Mauá), ajardinamento dos parques e praças da cidade e recreação (Auditório Araújo Vianna)¹⁶.

O que se vê no filme, a movimentação de carros nas ruas centrais, notadamente na Rua da Praia, a avenida Borges, as praças, são os resultados do programa de reformas iniciado por Octavio Rocha quando assumiu a intendência em 14 de outubro de 1924: novas avenidas que facilitaram a circulação viária pelas ruas centrais, modernizando o serviço de abastecimento e tratamento da água, ampliando a pavimentação, a rede de esgotos e o serviço de iluminação pública (...) ¹⁷.

Quanto a Alberto Bins (1869-1957): sua administração foi fecunda e eficiente, salientando-se pela conclusão das obras iniciadas por Octavio Rocha, a grande ampliação da rede viária e construção de faixas de cimento nas avenidas radiais e em certas perimetrais dos bairros¹⁸.

Alberto Bins foi prefeito de Porto Alegre de 1928 a 1937 até a intervenção federal, quando foi derrubado o governador Flores da Cunha. O filme em análise é precisamente desse período. Vê-se ali o resultado da administração Rocha-Bins, o resultado de 13 anos de mudanças estruturais na cidade que determinariam a sua continuidade e viabilidade no futuro.

Octavio Rocha ou Alberto Bins não são citados pelo texto da narração, mas são evocados através das imagens, o primeiro principalmente através da praça, avenida e viaduto que já levavam o seu nome. A não-menção aos nomes destes prefeitos poderia advir do contexto da intervenção federal no Estado.

Espaços do poder

Porto Alegre, por ser a capital do Rio Grande do Sul, concentra duplo poder: estadual e municipal. O poder estadual está sediado no Palácio Piratini, ao lado da Catedral, na rua Duque de Caxias, em frente à Praça da Matriz. Está localizado no ponto mais elevado do Centro (parte alta).

A Prefeitura, por sua vez, está localizada na “parte baixa” ao lado do Mercado Público, a poucos metros da Praça da Alfândega.

O filme, no momento de apresentar estes poderes, primeiro referencia o Palácio Piratini, em apenas um plano, com uma pano-

râmica; não mostra a Catedral. Se a Prefeitura é referenciada em segundo lugar, em contrapartida ela recebe três planos, sendo que o último é filmado de dentro do *hall* com o entra e sai de pessoas, vendo-se ao fundo a Fonte Talavera de la Reina. A Prefeitura é apresentada como um espaço dinâmico em oposição a rigidez do Piratini.

Por sua vez, a arquitetura destes dois prédios remete mais uma vez ao positivismo e suas alegorias. Na fachada, duas alegorias (Agricultura e Indústria) executadas por Paul Landowski¹⁹.

O projeto do prédio da Prefeitura foi do arquiteto João Antônio Luiz Carrara Colfosco, no mandato de Julio de Castilhos como “presidente” do Estado. A construção do edifício iniciou-se em 1898, sendo inaugurado em 1901, em pleno contexto da República Velha. É desconhecida a autoria da estatuária alegórica (Comércio, Agricultura, Indústria, Justiça, República, História e Democracia, Liberdade, Ciências) colocada na platibanda da fachada principal, sabendo-se apenas que foi realizada na oficina de Pedro Gustavo Steigleder & Irmãos.

A Fonte Talavera tinha sido recentemente colocada naquela praça. Foi presente da colônia espanhola, assim como outros quatro monumentos doados por outras colônias durante as comemorações do Centenário Farroupilha em 1935.

Além da Fonte, o filme mostra outro dos monumentos doados. No instante em que o portão central do cais do porto é aberto, vislumbra-se um pequeno obelisco e ao fundo a Praça da Alfândega. O Obelisco foi doado pela colônia portuguesa com um relevo em bronze do fundador da cidade, Manuel Jorge Gomes de Sepúlveda.

A representação ideal do positivismo: a Hidráulica Moinhos de Vento

A Hidráulica Moinhos de Vento foi concebida como um exemplo de recreação e utilitarismo, dentro da concepção positivista. Ao mesmo tempo em que representava o saneamento de um antigo problema que era a falta de água, poderia ser desfrutada como lazer. Nos planos dedicados à Hidráulica, dois aspectos chamam a atenção: a participação das jovens mulheres e as estátuas ali presentes. As

mulheres em torno de um chafariz. Depois um plano geral do belo jardim, amplo, vazio de pessoas, destacando-se a estátua de um “lanceiro romano em posição de arremesso”. No plano seguinte, ocupando à frente do enquadramento, vê-se parte de uma outra estátua, com o Lanceiro Romano ao fundo. Foi identificada parte desta estátua como sendo a Carregadora de Água. Além do Lanceiro Romano que aparece claramente no filme e da Carregadora que quase não aparece, havia neste jardim ainda uma terceira estátua, mais uma Carregadora de Água. As três foram esculpidas por Alfred Adloff, o mesmo da Camponesa com o Cântaro. E simplesmente desapareceram, “sem alarde nem providências”²⁰.

A seqüência de imagens da Hidráulica vem reafirmar a idéia de uma cidade idílica, romântica, provinciana: as mulheres confinadas nos jardins, solitárias, lindas, deusas, identificadas aqui com a água, espaço da mulher. O único homem é a estátua do arqueiro romano que é visto e cercado em sua solidão. A rápida seqüência da hidráulica encerra com o plano das estátuas.

A presença destacada das mulheres se dá antes, na seqüência anterior que se passa no Parque Farroupilha, no plano referido inúmeras vezes, onde aparece a Estátua Eqüestre de Bento Gonçalves com o Pórtico Monumental ao fundo; em primeiro plano, quatro jovens mulheres passam, visivelmente “dirigidas”. Esta passagem das quatro jovens de braços dados confere uma dinâmica, um frescor. Depois três jovens mulheres a passear num dos tantos recantos recém-ajardinados do Parque. Os braços dados, a união. As mulheres aparecem sempre juntas. Os homens aparecerão competindo no bloco da cultura desportiva assim como o arqueiro romano que atira sua flecha. Ele atira para onde? Para quem? Para o coração das mulheres? Ou, assim como o discóbolo, trata-se simplesmente do ato da competição?

A imagem da cidade que se quer apresentar no filme é a imagem de uma cidade planejada; moderna, inclusive mesmo de uma metrópole, mas contraditoriamente a Porto Alegre que se vê está mais próxima da Província de São Pedro, por mais esforço que façam o texto, o tom do narrador e um certo ritmo vertiginoso da montagem. É uma cidade quase fantasma em alguns momentos. Nunca é a multidão que se esperaria em uma metrópole, mas peque-

nos grupos, que olham ainda desconfiados para a câmera e em algumas vezes, grupos que são “dirigidos” (como as mulheres no Parque Farroupilha, na Hidráulica, no Instituto de Educação, o grupo que sobe as escadarias do Viaduto Octavio Rocha etc).

As inúmeras carroças denunciam a mistura do rural e do urbano.

Os homens trabalham: o piloto do avião que sobrevoa a cidade no início que o filme faz questão de mostrar; poucos homens que carregam sacos no cais do porto; porteiros de hotéis que carregam malas; guarda de trânsito; motoristas de bondes; operários de obras públicas; trabalhadores carregadores das indústrias. O que se vê mais são serviços de homens que carregam malas, pessoas (avião, bonde etc), sacos. Ou seja, os homens carregam a mercadoria, mas o filme não mostra a origem desta mercadoria. Mesmo nas seqüências dedicadas aos patrocinadores principais nunca se vê a produção, mas somente a produção sendo distribuída.

O filme faz um esforço para apresentar Porto Alegre como uma grande cidade ou mesmo como metrópole. Mas a Porto Alegre que se vê é apenas uma cidade provinciana em desenvolvimento.

Os planos que compõem a seqüência que mostra a cidade em obras poderiam ser lidos, por um lado, como: a cidade que está em obras, é uma cidade em desenvolvimento, em avanço, em construção, em produção; por outro lado, esta cidade em obras se contradiz à noção de moderno tantas vezes exaltada no filme; o Modernismo previa uma cidade acabada; e o que aconteceu foi que houve um impasse entre o que a modernidade previa e a realidade brasileira. A modernidade, então, vista como desequilíbrio. O desequilíbrio aparece na verticalidade da cidade que cresce desordenadamente; é desta exaltação à verticalidade que o filme revela a desordem do crescimento de Porto Alegre.

Este filme faz uma leitura positivista bastante clara do plano de obras iniciado na gestão de Octavio Rocha e que teve continuidade com Alberto Bins, interrompido com a intervenção federal.

NOTAS

- 1 *Porto Alegre, a rainha do sul*. Porto Alegre: A. Castellaneta (produtor), s.d. [c.1936-1937], 16min, 35mm a 24qps, preto e branco, sonoro. Cinegrafia: [Italo Majeroni] Leopoldis e [Fleury] Bianchi. Análise a partir de cópia VHS do acervo do Museu Hipólito, Porto Alegre; original recuperado estaria na Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro, cujo acervo estava em trasladação em 2002 para a Cinemateca Brasileira, São Paulo.
- 2 TILL, Rodrigues. Monumentos de Porto Alegre. Porto Alegre, Evangraf, 2001, p.43-44.
- 3 Id., *ibid.*, p.133.
- 4 Filmes indexados no Censo Cinematográfico Brasileiro, em: www.cinemateca.com.br
- 5 LIMA, Pedro. "O cinema no Brasil". *Selecta*, n. 23, 6 jun.1925. *Apud* AUTRAN, Arthur. Pedro Lima – 1924 a 1932: estudo sobre a formação ideológica do cinema brasileiro. Trabalho de iniciação científica orientado por Jean-Claude Bernardet. São Paulo, ECA/USP, 1994, p.18.
- 6 SOUZA, Carlos Roberto de. *Nossa aventura na tela: a trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem de Central do Brasil*. São Paulo, Cultura Editores Associados, 1998, p. 69.
- 7 Condor; Varig; Novo Hotel Jung; Hotel Carraro; Majestic Hotel; Dahne, Conceição e Companhia; Cervejaria e Maltaria Continental; Wallig e Companhia, fábrica de fogões, camas e pregos; Companhia Fiação e Tecidos Porto-Alegrense; Arrozera Brasileira Limitada; A. J. Renner e Companhia.
- 8 GRIERSON, John. Postulados del documental. In: ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim; ALSINA THEVENET, Homero (eds.). *Fuentes y documentos del cine: la estética; las escuelas y los movimientos*. 2. ed. rev. Barcelona, Fontamara, 1985, p. 149.
- 9 RODRIGUES, Antonio. Cinema, arquitecturas. In: *Cinema e arquitectura*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1999, p. 72.
- 10 Id., *ibid.*, p. 74.
- 11 Id., *ibid.*, p. 74.
- 12 GRIERSON, *op. cit.*, p. 150.
- 13 DOBERSTEIN, Arnoldo Walter. *Estatuários, catolicismo e gauchismo*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2002, p.156.
- 14 Estátua Equestre do General Osório, autoria de Hildegardo Leão Velloso, inaugurada em 6 de agosto de 1933, gestão Alberto Bins.
- 15 Executada pela Casa Aloys – Oficina de Mármore, Granitos e Bronzes de J. Aloys Friederichs, segundo anúncio no *Correio do Povo*, Porto Alegre, 1º out. 1935.
- 16 DOBERSTEIN, *op. cit.*, p.151-152.
- 17 FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre: guia histórico*. 3.ed.rev.ampl. Porto Alegre, Editora da Universidade-UFRGS, 1998, p. 350.
- 18 Id., *ibid.*, p. 73.
- 19 Famoso pela autoria do Cristo Redentor, Rio de Janeiro.
- 20 DOBERSTEIN, *op. cit.*, p. 155.

VERA CRUZ E CINEMA NOVO: MATRIZES DA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA ATUAL

ADILSON RUIZ – UNIP E UNICAMP

Cinema de autor x cinema de produtor

Um dos debates sobre a produção cinematográfica brasileira que tem gerado muita polêmica atualmente, em termos acadêmicos, reside na dicotomia cinema de autor/cinema de produtor. Encontramos defensores de um e outro modelo como o melhor para enfrentar as nossas tradicionais mazelas.

Na verdade, essas concepções, aparentemente antagônicas, estabeleceram-se no País a partir da década de 1950. Coube aos franceses, do grupo de redatores da revista *Cahiers du Cinéma*, fundada em 1951 pelo crítico de cinema André Bazin, lançar o conceito de cinema de autor e criar a figura do realizador, que condensava no mesmo ator os papéis de produtor e diretor dos filmes, e definia o diretor como o principal autor da obra cinematográfica, condição *sine qua non* para que exercesse total ascendência sobre os rumos da produção.

Este conceito, estabelecido a princípio como método de apreciação cinematográfica a serviço da crítica, quando transposto para o campo da produção, se opôs ao modelo de cinema industrial vigente, desenvolvido na primeira metade do século XX e disseminado pelo cinema norte-americano. Nasceu assim a dicotomia entre as idéias de liberdade de criação estética adotadas pelos adeptos do cinema de autor e a imposição de temas e padrões de tratamento cinematográficos impostos pela indústria do entretenimento.

Estética da fome ou cosmética da fome

O recente debate provocado pelo lançamento do filme *Cidade de Deus*, “acusado” de ser um produto filiado a uma suposta “cosmética da fome”, é um exemplo de como este antigo antagonismo pode ainda ser evocado.

Ao parafrasear o famoso manifesto cinematográfico de Glauber Rocha, *Uma estética da fome*, os autores da crítica ao filme de Fernando Meirelles procuravam confrontá-lo com os filmes de Glauber Rocha e do Cinema Novo, tanto no que se refere à temática quanto ao tratamento cinematográfico adotado, para concluir que, enquanto aquelas produções do passado se caracterizavam como autênticas propostas estéticas, esta não passa de um produto cosmético, portanto de menor valor para a cinematografia nacional.

Esta postura, além de preconceituosa e passadista, tem como perspectiva a imobilização da produção cinematográfica, pois estimula um fervoroso debate em torno de um falso problema. Esses críticos tomam por base, e como verdadeira, a dicotomia entre cinema industrial e de autor.

Não é mais possível tratar a questão cinematográfica brasileira sob um prisma exclusivamente ideológico, renovando o equívoco que cindiu o cinema brasileiro nos anos 50 e 60, produzido pela clivagem ideológica vivida pelo Brasil naquele momento.

Para compreendermos melhor como se instalou esse debate no âmbito da cinematografia brasileira, retomemos a discussão em suas origens nos anos de 1950 e 1960 com o advento de dois grandes marcos do cinema brasileiro: a criação da Vera Cruz, em 1949, e o advento do Cinema Novo, cerca de 10 anos depois. No primeiro caso, tivemos a mais bem sucedida tentativa de instalação de um cinema industrial no Brasil; no segundo caso, o movimento cinematográfico de maior repercussão nacional e internacional do cinema brasileiro do século passado.

A Vera Cruz e o modelo industrial de cinema

O modelo de produção cinematográfica adotado pela Cia. Cinematográfica Vera Cruz tinha como meta a criação de um sistema

perene de produção cinematográfica em escala industrial. Para tanto, e sob a assessoria do cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, implantaram uma empresa aos moldes dos grandes estúdios americanos e europeu e importaram os melhores equipamentos, técnicas e técnicos cinematográficos da época.

Construíram em São Bernardo do Campo, na Grande São Paulo, um parque industrial cinematográfico que reunia um conjunto de estúdios para filmagens em exteriores e interiores equipamentos de tratamento de imagem e som, e todos os departamentos necessários a uma produção, desde oficinas de marcenaria, serralharia, pintura, costura, propaganda, até alojamentos para técnicos e artistas (Garcia, 1987).

Em linhas gerais, o projeto Vera Cruz, que melhor representa o conceito de cinema de produtor – a absoluta preponderância do produtor sobre todos os demais profissionais envolvidos na realização do filme –, tinha as seguintes características:

1. Cinema industrial – com a produção de filmes dentro de estritas normas profissionais, com grande apuro técnico, de excelente qualidade visual e sonora;

2. Produção/distribuição/exibição – planejamento financeiro e comercial desde a fase de pré-produção até o lançamento do filme, com suporte do departamento de propaganda da companhia;

3. Temáticas universais – busca de temas cosmopolitas, ambientados em locações nacionais;

4. Filmes de gênero – diversificação das modalidades dos produtos com a realização de linhas dramáticas diferentes como drama, comédia, policial;

5. Star system – todo o elenco, artistas e técnicos empregados pela empresa com contrato de exclusividade.

Apesar do relativo sucesso junto à crítica e do grande sucesso de público, a Vera Cruz mergulhou em dívidas quase insolúveis com seus credores. Entre eles, a Columbia Pictures, que era a companhia encarregada pela distribuição dos filmes e o Banco do Estado de São Paulo. Para a Columbia, a Cia. foi forçada a entregar os direitos patrimoniais do seu maior sucesso nacional e internacional, *O cangaceiro*; e, para o Banco do Estado, o controle administrativo da empresa.

Nos dois congressos do cinema brasileiro realizados em 1953 e

54, o debate principal girou em torno das questões que surgiram com as dificuldades de consolidação da Vera Cruz e dos outros estúdios que se estabeleceram em São Paulo, notadamente a Brasil Filmes, a Kinofilmes e a Maristela.

Cinema Novo e a estética da fome

O Cinema Novo nasceu a partir de um grupo de jovens intelectuais de esquerda, a maioria radicada no Rio de Janeiro, que criou um movimento cinematográfico que se consolida no início da década de 1960 e que expressava a perspectiva revolucionária de uma parte significativa da sociedade brasileira daquele momento. Esses jovens acreditavam no poder das artes, e em especial do cinema, de conscientização e convencimento das classes populares.

Um dos maiores expoentes do Cinema Novo foi o cineasta baiano Glauber Rocha, que em seus textos *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963) e *Uma estética da fome* (1965) lança as bases teóricas que orientam a produção cinematográfica do grupo, que se propunha a realizar um cinema de ruptura com os modelos e gêneros cinematográficos vigentes na época. Esta postura emergente elege o cinema industrial como seu maior inimigo, genericamente rotulado de burguês e alienante. Seus preceitos básicos se opunham aos da predecessora Vera Cruz. São eles:

1. Cinema de autor – influência dos princípios propostos pelos cineastas franceses da *nouvelle-vague* na sua política dos autores com a preponderância absoluta do diretor do filme sobre os destinos da produção;

2. Influência do neo-realismo italiano – dos italianos aproveitaram o foco sobre as classes exploradas da sociedade, seus problemas e mazelas;

3. Recursos mínimos – os cinemanovistas acreditavam que só seria possível construir uma estética revolucionária se descartassem totalmente os recursos e métodos industriais de realização cinematográfica, bastando “uma idéia na cabeça e uma câmera nas mãos”;

4. Temáticas políticas e sociais – os temas abordados nos filmes deveriam necessariamente refletir sobre as questões impostas pela

luta de classes, a organização dos setores populares e o papel dos intelectuais e artistas no processo revolucionário;

5. Desconstrução da linguagem clássica do cinema – do ponto de vista da narrativa os filmes deveriam romper com os cânones de construção do espaço e do tempo lineares, dos conceitos de continuidade e fluidez narrativa estabelecidos pelo cinema industrial de entretenimento.

Cinema Novo x cinema industrial

A cinematografia vigente no Brasil, no momento em que o grupo do Cinema Novo se estabelecia, era predominantemente galvanizada pelo movimento industrialista que se sedimentou após a Vera Cruz. Assim, no plano internacional os cinemanovistas insurgiram-se contra o cinema de entretenimento norte-americano, e no plano interno, não tendo alvo melhor, suas artilharias voltaram-se pesadamente contra a combalida Vera Cruz. Pode-se observar essa investida através da leitura dos textos *Introdução ao cinema brasileiro* de Alex Vianny (Viany, 1987) e de Glauber Rocha, especialmente no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* (Rocha, 1963), onde, em diversas passagens, a Vera Cruz e seu maior expoente na direção, o cineasta Lima Barreto, são ferozmente desqualificados pelo Autor (Ruiz, 2002).

Essa divergência reproduziu-se longamente através de quase toda a segunda metade do século XX. Entre outros lances de menor repercussão, podemos citar os casos de dois grandes cineastas e respectivos filmes que não foram reconhecidos pelo Cinema Novo e seus seguidores por serem considerados produtos da decadente maneira burguesa de realização cinematográfica: Anselmo Duarte com *O Pagador de Promessas* e Luis Sérgio Person com *São Paulo S.A.*

Paulatinamente essa dicotomia vem perdendo seu vigor na medida em que o país vai se transformando. Após o final do regime militar, em meados da década de 1980, esvai-se quase totalmente o sentido da clivagem e aqueles antagonismos passam a não fazer mais sentido entre os novos realizadores.

As mudanças políticas e sociais do país impõem a diversidade e

a convivência das opiniões, e o cinema brasileiro passa a encarar o seu passado como fonte de alternativas. As antigas divergências impediram a criação de uma atividade cinematográfica perene e coesa, a ponto de o ex-presidente Collor, em 1990, haver decretado, com apenas uma “canetada”, o fim da atividade de produção cinematográfica no país, com o sumário fechamento da Embrafilme.

A retomada da produção

Com o fim do governo Collor de Mello ressurge a produção cinematográfica no Brasil, graças à criação da chamada “Lei do audiovisual” que, através da renúncia fiscal, permite às empresas investir na produção de filmes o equivalente a 3% do IR sobre o lucro líquido. Esse mecanismo passa a vigorar em 1995 e, mesmo apresentando problemas no seu funcionamento, imprime à produção cinematográfica um importante dinamismo, que vai proporcionar a volta do cinema brasileiro às grandes telas.

No primeiro semestre de 2002, durante um curso que ministramos na pós-graduação em Comunicação e Cultura Midiática na Unip, em São Paulo, fizemos, com a participação dos alunos, uma avaliação de onze filmes, escolhidos entre os que tiveram maior destaque e aceitação pública, lançados no período de 1995 a 2000 no circuito exibidor brasileiro.

Os filmes escolhidos para compor o *corpus* de nossa pesquisa foram: *Um céu de estrelas*, de Tata Amaral (SP, 75', 1996); *O que é isso companheiro?*, de Bruno Barreto (RJ, 105', 1997); *Cronicamente invidável*, de Sérgio Bianchi (SP, 101', 2000); *Os matadores*, de Beto Brant (SP, 90', 1997); *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati (RJ, 85', 1995); *O Baile Perfumado*, de Paulo Caldas e Lúcio Ferreira (PE, 93', 1997); *Amélia*, de Ana Carolina (RJ, 130' 2000); *Nós que aqui estamos, por vós esperamos*, de Marcelo Masagão (SP, 72', 1999); *Hans Staden* de Luiz Alberto Pereira (SP, 95', 1999); *Central do Brasil*, de Walter Salles Jr, (RJ, 112, 1998); *Pequeno dicionário amoroso*, de Sandra Werneck (RJ, 91', 1996).

Dessas onze produções, com exceção de *Carlota Joaquina*, todos os filmes foram realizados sob os auspícios da lei do audiovisual,

cinco deles produzidos em São Paulo, cinco no Rio de Janeiro e um em Pernambuco.

Essa proporção, de certa maneira, reflete a distribuição das realizações pelo país. Mesmo com o crescimento da produção em regiões como a Sul e Nordeste, podemos considerar que as capitais paulista e carioca ainda constituem o centro brasileiro de produções cinematográficas. Nestas cidades, que atraem os realizadores de outros centros, estão concentradas a grande maioria dos técnicos e fornecedores de serviços do cinema como: locadoras de equipamentos; laboratórios de processamento de imagem, tanto fotográfica como digital; estúdios de tratamento de som; estúdios para filmagens em cenários construídos; agência de atores etc.

Numa observação genérica sobre esses filmes percebemos que, em maior ou menor proporção, todos apresentam uma grande preocupação formal, fluidez narrativa e apuro técnico. Em relação às temáticas, elas seguem a mesma diversificação que vamos encontrar nos gêneros: dramas, comédias, policiais, históricos, problemas urbanos e rurais, exclusão social, conflitos entre a tradição e a modernidade na sociedade brasileira.

No que se refere à dicotomia cinema industrial/cinema de autor, nenhum dos filmes apresenta indícios de negação de qualquer das opções. Sem exceção, todos os filmes são autorais e mesmo os mais precários foram produzidos dentro de normas e técnicas herdadas da tradição industrial do cinema. Isso faz crer que para os atuais produtores e diretores do cinema brasileiro, ao menos em relação aos filmes aqui abordados, estes atributos, antes irreconciliáveis, foram absolutamente assimilados e são utilizados como valores agregados aos filmes.

Em uma análise mais apurada desses filmes, notamos algumas características comuns entre eles, relacionadas ao local de produção.

Os filmes realizados no Rio de Janeiro apresentam temáticas cosmopolitas, tratamento formal clássico, apuro técnico e elencos globais, escolhidos entre os artistas renomados pela televisão, principalmente os da TV Globo do Rio de Janeiro. Os cinco filmes analisados foram produzidos em película cinematográfica de 35mm e a maioria dos profissionais envolvidos nas principais áreas como dire-

ção, fotografia, produção, montagem, são muito experientes. Apenas o filme de Carla Camurati, que foi produzido ainda durante o período Collor, denota a precariedade de recursos técnicos e financeiros. A única estreante em longa-metragem, Sandra Werneck, é, na verdade, uma documentarista com expressiva produção de curtas e médias-metragens.

Já nos filmes paulistas analisados, vale destacar que três dos cinco diretores são estreantes em longa-metragem: Tata Amaral, Beto Brant e Marcelo Masagão. Do ponto de vista da realização, vamos encontrar temáticas sociais, tratamento clássico com rupturas formais, experimentalismo, produções de baixo custo e utilização de parte significativa das equipes e elencos desconhecidos.

Ao contrário dos filmes cariocas, os paulistas foram produzidos em diversas plataformas técnicas. *Um céu de estrelas*, por exemplo, foi captado em Super 16mm e ampliado para 35mm em sua versão final para os cinemas, e o filme *Nós que aqui estamos* foi todo realizado dentro de um computador PC através de “download” de arquivos cassados na internet e finalmente transposto através de “kinescopia” para a película cinematográfica de 35mm com a finalidade de alcançar o mercado.

Outras particularidades marcam o filme *Baile perfumado*, dos diretores pernambucanos Paulo Caldas e Lírio Ferreira: a temática rural, renovando o gênero de filmes sobre o cangaço; a utilização de elenco e equipe locais – os únicos profissionais em cargos principais recrutados no Sul foram o diretor de fotografia carioca, estreante em longa-metragem, Paulo Reis, e a montadora e professora de cinema da ECA-USP, Vânia Debs –; e uma ousadia formal, dialogando com cineastas como Orson Welles e Glauber Rocha.

Atualização do debate

Atualmente, o debate sobre a questão das cinematografias não hegemônicas, como a brasileira, de forma alguma deve descartar a discussão sobre as proposições estéticas. Porém, os problemas que afligem a todos os setores envolvidos com a produção – produtores, artistas, técnicos, laboratórios de processamento de imagem e som,

locadoras, fornecedores de insumos – são extremamente complexos e pressupõem soluções que levem em conta também os aspectos mercadológicos, culturais e comunicacionais.

A produção cinematográfica é extremamente dispendiosa, e o produto dessa atividade deve atender às expectativas das platéias, que buscam, antes de mais nada, entretenimento, satisfazendo essencialmente suas necessidades de lazer. Assim, os filmes produzidos, mesmo quando reivindicam o seu estatuto artístico, devem necessariamente ser elaborados enquanto produtos de comunicação.

A dicotomia entre as proposições autorais e industriais não pertencem mais ao setor produtivo. Pontos de vista que pareciam excludentes aos olhos de cineastas do passado, hoje são valores que convivem em uma mesma produção. Os feitos da Vera Cruz e do Cinema Novo são legados incorporados à atividade cinematográfica. O que se pode notar é uma certa variação de grau de convivência das diferenças dessas antigas posições: algumas produções têm um compromisso maior ou menor com o mercado; outras, um traço autoral mais ou menos demarcado.

O projeto dos filmes continua a ser predominantemente do diretor, mas não é tão comum que a produção fique sob sua exclusiva responsabilidade. Da mesma forma, é muito raro que a iniciativa da produção dos filmes seja exclusivamente do produtor que contrata os serviços do roteirista, do diretor, monta a equipe de filmagem e escala o elenco, como acontece, por exemplo, na produção ficcional televisiva ou na indústria cinematográfica norte-americana. O estágio de organização da nossa indústria ainda não atingiu esse patamar.

Sem dúvida, avançamos muito no que se refere à organização e divisão de tarefas e responsabilidades na produção cinematográfica brasileira, mas ainda há muito por fazer. É necessário desenvolver estratégias que impliquem em ações conjuntas do Estado e da iniciativa privada no sentido de se ampliar e consolidar um mercado para o nosso cinema, favorecendo a instalação definitiva de uma indústria cinematográfica no país. Esse projeto, necessariamente industrial, impõe uma aliança estratégica entre os setores da produção, distribuição e exibição com a finalidade criar e ocupar o mercado de

cinema com os filmes aqui produzidos.

Do ponto de vista tático, as ações devem, antes de mais nada, evitar o confronto com os mercados tradicionais. A questão principal não é expulsar o filme estrangeiro e ocupar o seu espaço, mas ampliar a quantidade de salas de cinema e alargar a faixa de público que as frequenta.

De uma população estimada em cerca de 180 milhões de brasileiros, apenas uma fatia em torno de 7% frequenta as salas exibidoras. Isso significa que há milhões de espectadores em potencial a serem conquistados, em particular, pelo cinema brasileiro.

Uma nova política cinematográfica para o País deveria carrear importantes aportes não só para a produção de filmes, mas principalmente para a multiplicação das salas de exibição, criando uma rede vinculada à produção cinematográfica brasileira. Seria também de grande valia implantar políticas de educação para o cinema, do ensino fundamental ao universitário, com a finalidade de formar platéias.

Esse deveria ser o foco do debate sobre as questões que envolvem a cinematografia nacional. O debate acadêmico deve trazer para si essas questões e, ao lado do julgamento estético e estilístico dos filmes, procurar contribuir para a discussão e a formulação de soluções para os demais problemas afeitos à instalação e consolidação da indústria do cinema no Brasil.

Referências Bibliográficas

CALIL, Carlos Augusto. *Projeto memória Vera Cruz*. São Paulo, MIS e SCES, 1987

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963

ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, nº 3, julho, 1965

RUIZ, Adilson José. *A Vera Cruz nos livros*, in *Significação* nº 17, São Paulo, Annablume, 2002

RUIZ, Adilson José. O pesadelo da fábrica de sonhos, in: *Mídia*

Cultura e Comunicação. São Paulo, Arte e Ciência, 2002
VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1987.

Fitas de áudio:

GARCIA, Galileu *Projeto memória Vera Cruz*, São Paulo, MIS, fita 169.1 A

CHANCHADA, PORNOCHANCHADA, PÓS-CHANCHADA

VISIBILIDADE E INVISIBILIDADE NAS CHANCHADAS BERNADETTE LYRA – UNIP

Em sua *Pequena história da fotografia*, Walter Benjamin escreveu:
A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar...
Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes passos, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundos em que ele dá um passo... Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional¹.

Essa idéia de Benjamin remete aos recursos da câmera, fotográfica ou cinematográfica, naquilo que têm de possibilidades tanto de ampliar o que foge à visão humana – como as imagens ampliadas de plantas feitas pelo fotógrafo Karl Blossfeldt, citadas por Benjamin no mesmo artigo, quanto de registrar o movimento em detalhes – como faz, por exemplo, a câmera lenta no cinema. O inconsciente óptico, assim, faz aceder à visibilidade aquilo que é da ordem do invisível².

Neste trabalho, desejo retomar esse conceito e ampliá-lo para demonstrar como a materialidade da reprodução técnica do som e da imagem particular nas chanchadas consegue mostrar na tela a invisibilidade que lhe é correlata: o efeito humorístico³. Dessa forma, estou preocupada não em identificar o sentido de humor chanchadesco ou resgatá-lo, mas sim com uma investigação sobre as possibilidades de emergência desse sentido, fazendo uso da própria teoria do cinema. Para tanto, quero utilizar a famosa cena do balcão, de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, tal como levada à tela no filme *Carnaval no Fogo* (1949), de Watson Macedo, com roteiro de Alinor Azevedo, com Oscarito e Grande Otelo no papel dos amantes.

Tal procedimento se deve ao fato de que considero que, sendo o cinema uma mídia com uma teoria específica, torna-se importante para um pesquisador que se aventure no território cinematográfico fazer uso, antes de tudo, dessa mesma teoria.

As condições de emergência do sentido humorístico nas chanchadas, a meu ver, estão calcadas, sobretudo, naquilo que o cinema tem de mais particular: o movimento⁴, composto de forma a englobar o espaço e o tempo, tal como são revelados pelo olho mecânico da câmera.

Assim, as formas técnicas de captura desse movimento (lentes, dispositivo mecânico de registro etc.) condensam em si mesmas um inconsciente tecnológico, capaz de registrar o que escapa à pura visão dos espectadores. Essa coisa que escapa aos olhos, porque é registro mecânico, mas que *está lá*, é que, ao final, faz rir no burlesco das chanchadas⁵.

Sendo uma chanchada modelo, *Carnaval no Fogo* foi já apontada como filme que apresenta as características básicas do gênero⁶. O troca-troca de objetos e identidades que Alinor Azevedo elaborou confere um ar detetivesco ao roteiro e tornou-se depois marca registrada de situações exploradas nesse tipo de filmes.

Em *Carnaval no Fogo*, o movimento mecânico do mocinho que acha uma cigarreira em que está gravado o símbolo do chefe dos bandidos e, inadvertidamente, faz uso dela, de imediato desencadeia uma série de mal-entendidos que se vão emaranhando e movendo a história.

Porém, muitas outras coisas podem surgir das imagens em movimento. Aqui, pretendo estudar a cena do balcão, que se tornou uma das mais comentadas e elogiadas atuações da dupla Oscarito e Grande Otelo, pelo que oferece de comprovação para a idéia de inconsciente óptico benjaminiano.

A seqüência é pequena (dura 4'35") e está solta dentro do filme. Tem-se a impressão de que ela retrata uma prova em que Oscarito (Serafim, o faxineiro) tenta demonstrar com a ajuda de Grande Otelo (um empregado do hotel) que é um "artista", como ele declara a Eliana (Marina) na cena imediatamente anterior. E, assim, poderá fazer parte de um musical que Anselmo Duarte (Ricardo) pretende

montar no hotel que é o cenário da história. Mas, o corte da conversa de Oscarito e Eliana para a seqüência do balcão não é precedido por explicações, de modo que ele entra em cena abruptamente, já caracterizado de Romeu, transtornando a linearidade narrativa⁷. Assim, de repente, sem explicações, os dois modestos empregados no hotel aparecem travestidos de atores e dão início à cena em um evidentemente falso “jardim dos Capuleto”.

Por conta de uma facilidade crítica, fala-se bastante em filiação ao circo e ao teatro de revista, nesse momento. Esquece-se, talvez, que cinema não é teatro, nem outra coisa qualquer. E, para estudar devidamente uma seqüência cinematográfica, é impossível deixar de falar em enquadramento, jogo de câmera, estratégias narrativas de passagem de tempo/espço, tais como a montagem e os *raccords* que são os dados específicos, sem os quais nenhum filme existe.

Como se dá, então, no Romeu e Julieta de *Carnaval no Fogo*, esse tipo de movimento cinematográfico, capturado pela câmera e que provoca efeito de humor – de *nonsense* ou de ironia – que repercute nos espectadores?

Em primeiro lugar, a seqüência é filmada com câmera estática, no melhor estilo da filiação Lumière. Tal estratégia de câmera frontal, como habitualmente no primeiro cinema, torna singelo o trabalho cinematográfico. Na verdade, essa técnica tão malvista por críticos de elite, tem uma razão de ser na chanchada: o movimento dentro do quadro é o que importa. Nada existe além do quadro da tela e, no interior desse quadro, nada existe além de uma imagem em que se confundem os corpos e os objetos.

O cenário *fake* do jardim de Verona é o bastante para enquadrar toda a movimentação⁸. Quando entram personagens do mundo “real” (Marina e Ricardo), efetua-se um corte. Mas, ainda assim, o enquadramento das figuras permanece fixo. Dessa forma, o quadro da tela cinematográfica e a cena teatral coincidem perfeitamente. Os limites do enquadramento fixo e frontal estão circunscritos pelos muros do “jardim dos Capuleto”, onde Oscarito (Romeu) e Grande Otelo (Julieta) recitam seu dueto de amor.

A meu ver, esse recurso valoriza a visibilidade imediata para a qual a chanchada está voltada, prescindindo, portanto, da noção de

um espaço *off* exigida por um tipo de cinema da lisibilidade?

Nesse sentido, a câmera parada é respeitosa para com a visão dos espectadores.

Ela se mantém afastada, no máximo chegando a um meio primeiro plano. Isso permite que os atores se movam livremente. Assim, a cena obtém efeitos especiais sem trucagens e o movimento desordenado e repetitivo dos corpos se enquadra entre as molduras da tela, sem extrapolá-las.

Tanto Romeu (Oscarito) quanto Julieta (Grande Otelo) exibem gestos, caretas e acenos, que, definitivamente, escapam ao espírito shakespeariano da cena, tal como ela é feita no teatro de origem. Porém, não escapam ao espírito cinematográfico dos filmes burlescos, pois, no burlesco, o movimento dos corpos é o que conta.

Os corpos burlescos de Oscarito e de Grande Otelo são moldados e deformados em caretas, excessos de gestos, toques afetados. Tais movimentos frenéticos exacerbam a artificialidade, embora nada mais “natural” e menos trucado de que um corpo humano diante da câmera.

Ao longo de sua constituição, o cinema aperfeiçoou os mecanismos e estratégias para fazer passar uma “naturalidade” capaz de convencer os espectadores de filmes. Mas, afinal, o que é o cinema? Uma série de fotografias animadas.

O movimento que anima as imagens, como também o movimento que permite passar de uma imagem a outra, não é o movimento da vida real. É por não confundir o movimento da vida com o movimento mecânico que os grandes atores burlescos, entre os quais inquestionavelmente Oscarito e Grande Otelo se incluem, fazem rir.

O efeito *nonsense* desencadeado por esses movimentos de corpos é a primeira consequência. Ao contrário da ironia, que ocorre sempre em situações hierárquicas do entendimento dos receptores, o *nonsense* se afirma por uma capacidade de não julgamento e pelo acesso ao lúdico.

As *gags*, no som e na imagem, constituem uma estratégia de apoio a esse *nonsense* que os corpos despertam na sequência estudada¹⁰.

Algumas delas se dão pela inserção de falas absurdas no texto do próprio Romeu e Julieta, de Shakespere. Umas se perdem na

cadeia da decodificação, por obra da distância entre os acontecimentos a que se referem. Por exemplo, a fala de Oscarito/Romeu para a sua Julieta/Grande Otelo: “*Fala qualquer coisa, não fica aí bancando a Belinda*”. Esse misterioso nome próprio se refere a uma personagem surda-muda interpretada por Jane Wyman no filme *Johnny Belinda*, que fez bastante sucesso no Brasil, no ano em que *Carnaval no Fogo* foi produzido. Porém, outras *gags* invertem o sentido romântico da fala shakespeariana pelo simples mecanismo da repetição de palavras da peça. Um bom exemplo é quando os amantes interrompem o texto poético para discutir se é a cotovia ou o rouxinol que canta quando vem a aurora¹¹:

Grande Otelo: Vai Romeu, debes partir. Vem perto a madrugada... (fingindo ouvir algo ao longe) é o rouxinol que cantou na ramada.

Oscarito (com doçura): Não é o rouxinol, é a cotovia antecipando o sol.

Grande Otelo (com meiguice): Não, Romeuzinho, é o rouxinol.

Oscarito (alterando o tom da voz): Não, é a cotovia.

Grande Otelo: (no mesmo tom alterado) O rouxinol!

Oscarito (em voz tensa e rápida): A cotovia!

Grande Otelo (do mesmo modo): O rouxinol!

Oscarito (com rispidez): A cotovia!

Grande Otelo (em tom terno e conciliador): Rouxinol ou cotovia, o certo é que vem amanhecendo dia. Adeus, Romeu!

Essa discussão cômica é feita a propósito para determinar a fragilidade dos conhecimentos dos falsos atores sobre o texto teatral que declamam. Os espectadores riem disso, não como sinal de um conhecimento crítico, mas sim porque muitos deles também não conhecem a fala original e se identificam com a cena.

A maior parte dos espectadores das chanchadas é constituída por pessoas comuns, cujos conceitos sobre a “alta cultura” do teatro terminam por embaralhar-se e, mais adiante, perder-se diante do acúmulo desordenado de mímicas, com a qual a sincrônica declamação das rimas de versos pseudamente originais de Shakespeare faz contraponto¹².

Também têm o mesmo efeito de *gag*, os três falsos *raccords*, feitos quando Romeu (Oscarito) declama lançando olhares acompanhados de um sorrisinho de Gioconda para o lugar onde, em uma montagem normal, estaria uma platéia. Fica evidente a “fraude”, pois a única platéia que aparece é o casal romântico do filme, Eliana e Anselmo Duarte, e estes entram e param, atônitos, bem depois que os olhares de Oscarito são lançados para o nada, à esquerda do quadro.

Ainda como coadjuvantes do movimento dos atores podem ser elencados os *props* que abandonam seu status de objetos decorativos e passam a representar um papel. É o caso da lua falsa de papelão que nada ilumina, pois a luz evidentemente vem de outra fonte que ilumina o cenário, e do próprio balcão de Julieta que parece empurrar o atrapalhado Romeu, quando este começa a descer. Sem falar nas grossas tranças claras de Julieta emoldurando o rosto negro de Grande Otelo¹³. Essas tranças, pelo evidente contraste com a pele do ator, começam a existir por si mesmas, sem o uso restritivo ou utilitário a que estariam destinadas se a peça teatral fosse “à vera”, repetindo o estereótipo romântico dos longos cabelos das mocinhas desventuradamente apaixonadas que povoam as peças de teatro¹⁴.

Enfim, todo o conjunto dessa memorável seqüência se insere no espírito da visibilidade burlesca. Costumeiramente se fala em paródia. Mas, com este estudo, pretendo ir um pouco adiante e ultrapassar essa simples (e valiosa) noção, para pensar que, apesar do inevitável destino da câmera cinematográfica, a qual, por ser automática, objetiva tudo o que vê, o movimento do corpo chanchadesco de atores como Oscarito e Grande Otelo dimensiona o fato de que a imagem que se quer realista não passa de um mero simulacro.

Talvez seja esta a herança melhor das chanchadas.

NOTAS

1 BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Obras escolhidas; magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 94.

2 A idéia benjaminiana de inconsciente óptico não me parece ser a mesma da historiadora de arte Rosalind Krauss, que, calcada nas teorias de Lacan, dá a entender que o inconsciente óptico é resultado da tensão entre o interior e o exterior. Ver KRAUSS, Rosalind. *The optical*

unconscious. Cambridge: MIT Press, 1996, pp. 170-80.

3 O termo chanchada tem origens etimológicas em *pochade*, francês, ou *ciancetta*, italiano, ou mesmo no espanhol *chanchada*. Em português existe o substantivo *chança*, que quer dizer, dito zombeteiro, troça, graça. Da mistura de todos esses termos, vem o nome de um gênero cinematográfico que designa filmes populares surgidos em vários países sul-americanos, em especial no Brasil, quando antecediam o carnaval e eram feitos com números musicais, narrativas simples e com muito humor popular.

4 Toda chanchada é estruturada no movimento: o movimento sem rumo dos comediantes, o movimento das danças e evoluções de dançarinos em números musicais que equivalem ao movimento erótico dos quadris dos parceiros amorosos nas pornochanchadas.

5 Note-se que não discuto, aqui, o gênero dos filmes em geral, ou seja, as chanchadas tais como são estudadas em seu conjunto. Refiro-me a um tipo de movimento que se faz dentro delas: o movimento de atores como Oscarito, Grande Otelo e outros, os quais usam seu próprio corpo diante das câmeras para criar efeitos cômicos.

6 Cf. AUGUSTO, Sergio. *Este mundo é um pandeiro; a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Companhia das Letras, 1989.

7 Esse tipo de transtorno narrativo é uma das características das chanchadas.

8 Esse tipo de cenário é comum nas chanchadas, por exemplo, o transatlântico de *Carnaval Atlântida* (1952), de José Carlos Burle. Em certos filmes pós 94 essa estratégia reaparece. É o caso do cenário carnavalesado de *Carlota Joaquina, a Princesa do Brasil* (1994), de Carla Camuratti e, de alguma forma, o cenário do baile *funk*, em *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles. Nas chanchadas, pode-se ter todo o Brasil como cenário carnavalesado.

9 A lisibilidade exige que as técnicas de escritura se concatenem para que tudo no filme pareça convincente do ponto de vista do entendimento: o cenário, o jogo dos atores, a boa imagem são manipuladas e juntadas à técnica primeira e básica do cinema com a finalidade de fazer com que esta seja esquecida em nome de uma narrativa. Nas chanchadas, a história é sustentada por um tênue fio, cortado pelos números musicais, que é o que realmente interessa. Assim, esse gênero fílmico resulta antinaturalista.

10 *Gags* são irrupções inesperadas na narrativa. Toda chanchada é feita dessas irrupções.

11 Diálogo captado diretamente da fita *Assim era a Atlântida*, editada pela RioFilme/Sagres com trechos de filmes que se salvaram do incêndio ocorrido na Produtora em 1952 e da inundação em 1971.

12 No cinema brasileiro da retomada (pós-94) pode-se ver rastros dessa educação chanchadesca. Vejam-se *O pequeno dicionário amoroso*, de Sandra Werneck e *Carlota Joaquina*, de Carla Camuratti.

13 Hesito em dizer que as tranças de Julieta são louras, pois o filme é em preto e branco. Mas, são bastante claras, um pouco menos, talvez, que a peruca pajem de Romeu.

14 O fato de Grande Otelo estar vestido de mulher não deve ser encarado como uma pura inversão, uma vez que assim era de fato no teatro elizabetano. No Brasil, já ao filmar uma paródia de Romeu e Julieta, em 1923, Generoso Ponce vestiu-se da jovem dama de tranças e sua mulher travestiu-se de Romeu.

LUGAR, ESTRATÉGIAS E FUNÇÃO DA PORNOCHANCHADA

GELSON SANTANA – PESQUISADOR

A Pornochanchada substitui o *universal* pelo *circunstancial*. Nessa substituição, o cinema brasileiro procura se deslocar do efeito cultura para o efeito entretenimento.

As estratégias são várias. Uma delas é a substituição da conotação política pela sexual. Se anteriormente se faz um cinema da *condição*, pautado em um processo histórico, a Pornochanchada é um cinema da *circunstância*, tomada como processo cultural.

A Pornochanchada representa a passagem da construção da realidade *com* imagens para a construção da realidade *pela* imagem.

Paulatinamente, a Pornochanchada opera um modo imagético do real masculino classe média do Rio de Janeiro (por exemplo), um modo que poderia ser caracterizado como urbano.

O cinema se desprende, gradativamente, de uma ideologia da realidade. Porque o processo de construção dessa realidade mudou, não é mais possível um cinema da “ideologia”. O cinema se torna uma imagem da “realidade”. É sintomático notar que filmes como *Um cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, se utilizem desse procedimento: ser a *imagem* da “imagem”; e não a “imagem” da *realidade*.

Como “imagem” da *realidade*, o sexo nas Pornochanchadas cumpre a mesma função dos números musicais na Chanchada. Possuindo a mesma função, da mesma maneira costuma estar dentro e fora da narrativa ao mesmo tempo.

Como consequência dessa substituição, um paradoxo se cria enquanto efeito de sentido: a substituição dos números musicais

pelos sexuais teria hipoteticamente de levar a uma construção, digamos, psicológica, dos personagens. Mas, ao contrário, há um esvaziamento do psicologismo, ou mesmo, a transformação dele em um outro aspecto da narrativa. Essa transformação geralmente deixa a narrativa com um caráter ambíguo.

Há a transformação de algo exterior à narrativa (os números musicais) em algo interior, as conotações sexuais. Uma variação de efeitos que torna a trilha musical dos primeiros filmes dirigidos por Reginaldo Faria bastante ativas, mesmo sendo *off*. Com os números musicais na Chanchada, o filme parece dirigir-se a um auditório, o efeito de sentido é esse, enquanto os efeitos de sentido produzidos pelas conotações sexuais deixam o coletivo do auditório e assumem a individualidade do espectador. O ponto de vista, raro na Chanchada, passa a ser utilizado com frequência na Pornochanchada.

O precário é uma estratégia na Pornochanchada. Esse precário já habita, ou mais precisamente, é parte da construção da Chanchada. A figuração do precário fazia parte do *leitmotiv* na Chanchada. Por exemplo, a precariedade dramática. É justamente o precário que, na Pornochanchada, toma o lugar da construção psicológica e se transforma em um ponto de manipulação narrativa. Isto é, vira técnica narrativa e se torna um efeito estratégico.

A Chanchada põe em primeiro plano o dispositivo auditivo, enquanto a Pornochanchada o dispositivo visual. Assim, a Pornochanchada representa a passagem à imagem no cinema brasileiro.

O aparecimento de um cinema que põe em primeiro plano o dispositivo visual estaria relacionado à ascensão da televisão como mídia no Brasil, concomitante ao declínio do rádio como principal mídia e o conseqüente enfraquecimento do dispositivo auditivo.

Os modelos de sociabilidade se constroem a partir de alguma mídia dominante, como o rádio durante muitas décadas foi a principal mídia. Então, o cinema produzido na Chanchada reflete a mídia dominante.

A Pornochanchada seria exatamente a passagem do cinema brasileiro a um outro tipo de espelhamento, não mais centrado no ouvir. Mas construído a partir do ver. Esse novo modelo de cinema que privilegia o ver ao ouvir na imagem traz um outro denominador

ao processo de produção cinematográfica no Brasil.

Essa modelização só começa a se tornar realidade quando a televisão se torna mídia no Brasil. Os modelos cinematográficos europeus ou norte-americanos são fortemente instanciados em uma cultura escrita, enquanto o modelo brasileiro forma-se a partir de uma cultura por princípio oral.

De um modo geral, o cinema brasileiro sempre dependeu de modelos orais de expressão. Até o fim do ciclo da Pornochanchada, por volta de 1985, não há um modelo visual plástico para o cinema brasileiro formado. Esse modelo só começa a se formar já na segunda metade dos anos 80. A Pornochanchada complementa a busca de um modelo cinematográfico para o cinema brasileiro.

O rádio, como uma potência organizadora de origem, na Chanchada produz os efeitos de sentido que organizam seus processos visuais. Na Pornochanchada a potência organizadora de origem, em um primeiro momento, é a fotonovela, seus rastros estão presentes em filmes como *Os paqueras* (1969), *Os machões* (1971), *Pra quem fica, tchau!* (1970), *O marido virgem* (1974) etc. Nesses filmes os efeitos de sentido, utilizam estratégias que remetem às fotonovelas.

Dessa maneira, antes de tomar a televisão como modelo de procedimento, a Pornochanchada utiliza a fotonovela como modelo. A Pornochanchada figura a televisão em muitos de seus filmes como, por exemplo, em *Os paqueras*, através da Leila Diniz. Ou inúmeros filmes em que Chacrinha aparece, como por exemplo, *Essa gostosa brincadeira a dois* (1974). Essa figuração é uma reificação de um modelo de entretenimento. A televisão representa o modelo de visualidade ideal para o cinema, principalmente na Pornochanchada.

Há uma necessidade da narrativa se associar aos leitores de fotonovela, e muitas Pornochanchadas assumem como modelamento falar a estes leitores. Um filme como *Os Paqueras* ou *O marido virgem* são exemplos desse diálogo.

Na Chanchada a conotação erótica é quase que encoberta por uma série de outros temas. Enquanto na Pornochanchada fica claro que há uma associação direta entre o erótico e os outros temas.

O erótico, na Pornochanchada, não é um tema entre os outros, ele é um tema que agrega os outros. Um tema que conforma os

outros. Por isso ele está sempre em primeiro plano.

O tema do erótico joga duplamente na Pornochanchada: além de fornecer um certo sentimento urbano, no caso dos filmes de Reginaldo Faria, está ligado diretamente às raízes funcionais da cultura brasileira. Em seus filmes a praia é o lugar onde todo o sentimento de caça ao sexo feminino, movido pelos personagens masculinos, se aguça e se conforma.

Na Chanchada há uma “explicitude implícita” que não está diante dos olhos do espectador, como se fosse necessário que ele a imaginasse. Na Pornochanchada é uma “explicitude explícita” que move para a imagem a carga de tensão que constrói o erótico. Esse explícito trabalha na *imagem* na Pornochanchada e não com a imagem. Enquanto a “explicitude implícita” trabalha fora da *imagem*. Os traços estão na imagem, mas seu desenho final não, esta é a explicitude da Chanchada. A explicitude se desloca da periferia da imagem, na Chanchada, para o centro da imagem, na Pornochanchada. Na Chanchada a explicitude está na periferia enquanto na Pornochanchada ocupa o centro da imagem. Nos filmes pornô ultrapassam a própria imagem.

Isso significa que a dimensão erótica na Chanchada é menor que a imagem, que o mostrado. Na Pornochanchada é o elemento de tensão, por isso, ocupa a imagem. Já nos filmes pornô ultrapassa a imagem.

A dimensão erótica vai da representação figurada, no caso da Chanchada, até a figuração ontológica do erótico, como na Pornochanchada. Um exemplo: na Pornochanchada tem o machão que come todas as mulheres, ou pelo qual todas as mulheres se deixam seduzir, até uma dimensão corporal, um corpo mimetizado pela imagem do corpo no caso do filme pornô.

A Pornochanchada, ao mesmo tempo que continua, rompe com a Chanchada. Na Chanchada, há pluralidade através da dissociação entre os temas. Na Pornochanchada, unidade através da associação entre temas.

Os filmes de Reginaldo Faria figuram a temática do “se dar bem”. E produzem, de um modo geral, finais felizes, que vou chamar de *negativos*. Em *Os paqueras*, Nonô (Reginaldo Faria) namora Margarete (Irene Stefânia), filha do desquitado Toledo (Walter

Forster). Nonô é discípulo de paquera de Toledo e dá o golpe nele ao se apaixonar por sua filha. Ele, que de alguma forma já depende financeiramente de Toledo, poderá viver às custas do pai dela agora.

Os personagens dos filmes dirigidos por Reginaldo Faria parecem estar sempre figurando: “olhe, aqui ninguém é inocente não”. Essa mesma conotação se apresenta na Chanchada, mas de forma implícita, enquanto na Pornochanchada se organiza de forma explícita.

Em *Os machões*, uma bicha (Denise/Denis) não se dá bem no seu plano de transformar Didi (Reginaldo Faria), Teleco (Erasmão Carlos) e Chuca (Flávio Migliaccio), ou pelo menos um deles, em bicha. Os três não têm escrúpulos de se passar por bicha para agarrar umas madames. Tudo isso mantendo seus princípios machos intactos. Chuca tem uma ligeira crise, ao não conseguir ir às vias de fato com uma madame. Ao final, quando já havia entregado os pontos, se reabilita ao encontrar seu anjo regenerador: Elke Maravilha. Seria o suposto baixo grau de masculinidade da bicha o fator de insatisfação e infelicidade dela e também de seu insucesso amoroso apesar de ser rica.

Por fim, Didi consegue se dar bem com a filha loira de uma madame rica (Kate Hansen). Os três personagens (Didi, Teleco e Chuca) já aparecem no filme anterior de Reginaldo Faria, *Pra quem fica, tchau!* (1970).

Esta impossibilidade da inocência que os filmes de Reginaldo Faria carregam fica bem clara em *Pra quem fica, tchau!*. No filme um primo adolescente (Stepan Nercessian) chega de Minas alegando a morte dos pais e com uma grande quantidade de dinheiro. Tem um caso com uma mulher mais velha que ficou viúva. Aprende a paquerar, a dar em cima de uma mulher. Ao mesmo tempo mergulha na impossibilidade da inocência que paralisa os personagens masculinos nos filmes dirigidos por Faria.

A Pornochanchada apresenta dois momentos: inicialmente tudo se passa de um ponto de vista masculino, exemplos: *Os paqueras*, *Pra quem fica, tchau!*, *Os machões*, *O marido virgem*, *O enterro da cafetina*, *Eu transe... ela transa* (1972) etc.

Em um segundo momento, muda para um ponto de vista feminino: com este ponto de vista, o próprio Reginaldo Faria dirigiu *Agüenta coração* (1984). Outros filmes como: *Inquietações de uma mulher*

casada (1978) de Alberto Salvá, *Mulher sensual* (1980) de Antonio Calmon, *Giselle* (1980) de Victor Di Melle, *O olho mágico do amor* (1982) de Ícaro Martins e Zé Antônio Garcia, *Filhos e amantes* (1981) de Francisco Ramalho Jr., *Momentos de prazer e agonia* (1983) de Adnor Pitanga etc. O ponto de vista feminino representa uma transformação interna na Pornochanchada. A mulher se torna mais explícita.

No entanto, um filme dirigido por Teresa Trautman, *Os homens que eu tive* (1973) com Darlene Glória, Gracindo Jr. e Milton Moraes, apesar de espelhar um ponto de vista feminino, ele é figurado no modo masculino, poderia ser visto como sendo uma espécie de *Os Paqueras* de saias.

Filmes citados:

Os Paqueras (1969). Produção: Roberto Farias. Direção: Reginaldo Faria. Roteiro: Xavier Oliveira. Fotografia: José Medeiros. Montagem: Raimundo Higino. Com: Reginaldo Faria, Walter Forster, Irene Stefânia, Fregolente, Ary Fontoura, José Lewgoy, Adriana Prieto, Darlene Glória, Irma Álvares, Sonia Dutra, Maria Pompeu, Leila Diniz.

Pra quem fica, tchau! (1970). Produção: Roberto Farias. Direção e Roteiro: Reginaldo Faria. Fotografia: José Medeiros. Montagem: Rafael V. Justo. Com: Reginaldo Faria, Stepan Nercessian, Rozana Tapajós, Flávio Migliaccio, Hugo Bidet, Jorge Cherques, Henriqueta Briebe, José Lewgoy, Gracinda Freire, Wilza Carla, Tânia Scher.

Os Machões (1971). Produção: Roberto Gomes Ribeiro. Direção: Reginaldo Faria. Roteiro: Bráulio Pedroso. Fotografia: José Medeiros. Montagem: Rafael V. Justo. Com: Reginaldo Faria, Erasmo Carlos, Flávio Migliaccio, Mario Benvenuti, Márcio Hathay, Kate Hansen, Neusa Amaral, Tânia Scheer, Valentina Godoy, Sílvia Cadaval, Susy Arruda, Elke Maravilha.

Eu transo... ela transa (1972). Produção: Mozael Silveira. Direção: Pedro Camargo. Adaptação da peça de teatro "Copacabana S. A." de Jota Gama. Fotografia: José Medeiros. Montagem: Waldemar Noya. Com: Jorge Dória, Sandra Barsotti, Marcos Paulo, Fernando Torres, Darlene Glória, Rose di Primo, Rodolfo Arena, Marcello Marcello, Dayse Lucidi, Suzy Arruda, Arthur Maia, Moacir

Deriquem, Leda Zeppelin, Luiz Tadeu.

Os homens que tive (1973). Direção: Tereza Trautman.

O marido virgem (1974). Produção: Paulo Liberman, Gilson de Moura, Gerson Lachtermacher. Direção: Saul Lachtermacher. Roteiro: Eduardo Prado, Manoel Lachtermacher, Paulo Liberman, Saul Lachtermacher. Fotografia: Edson Batista. Montagem: Manfredo Caldas. Com: Perry Salles, Sandra Barsotti, Célia Biar, Regina Célia, Elza de Castro, Meiry Vieira, Vera Araújo, Nena Napoli, Hilário Estanislau, Paulo Liberman, Max Sternberg, Cléia Maria Sternberg.

O Flagrante (1975). Produção: Roberto Gomes Ribeiro. Direção: Reginaldo Faria. Roteiro: Ronaldo Graça, Carlos Pedrosa, Mariska Ribeiro, Paulo Veríssimo. Fotografia: Dutra. Montagem: Raimundo Higino. Com: Reginaldo Faria, Cláudio Marzo, Carlos Eduardo Dolabella, Flávio São Thiago, Antônio Pedro, Maria Cláudia, Rose Lacreta, Hileana Tarran, Solange Radislovich, Suzi Arruda, Silvia Cadaval, Grande Otelo, Rodolfo Arena.

Inquietações de uma mulher casada (1978). Produção: Flavia Behmer, Phydias Barbosa, Sonia Santana. Direção, Roteiro, Fotografia: Alberto Salva. Montagem: Manoel Oliveira. Com: Denise Bandeira, Otavio Augusto, Nuno Leal Maia, Jonas Bloch, Imara Reis, Tony Ferreira, Lenita Ploncinsky, Gracinda Freire, Miguel Oniga, Ivone Gomes, Pedro Camargo, Augusta Moreira, José Bezerra, José Bráulio.

Mulher sensual (1980). Direção: Antonio Calmon.

Giselle (1980). Produção: Bernardo Goldszal. Direção e Roteiro: Victor Di Mello. Fotografia: Antonio Gonçalves. Montagem: Giuseppe Baldacconi. Com: Alba Valéria, Carlo Mossy, Maria Lucia Dahl, Nildo Parente, Ricardo Faria, Monique Lafond, Zózimo Bulbul.

Filhos e amantes (1981). Produção: A. P. Galante. Direção e Roteiro: Francisco Ramalho Jr. Fotografia: Antonio Luis Mendes. Montagem: Mauro Alice. Música: Rogério Duprat. Com: Denise Dummont, Nicole Puzzi, Lucia Veríssimo, André De Biase, Hugo Della Santa, Rosina Malboisson, Paulo César Gorgulho, Ronaldo Costa, Silvana Rea, Petê, Walmor Chagas, Renée de Vielmond.

O olho mágico do amor (1982). Produção: Adone Fragano. Direção e Roteiro: Icaro Martins e Zé Antonio Garcia. Fotografia: Antonio Meliande. Montagem: Jair Garcia Duarte. Com: Tânia Alves, Carla

Camurati, Enio Gonçalves, Sergio Mamberti, Cida Moreyra, Tito Alencastro, Leonor Lambertini, Ismael Ivo, Luiz Roberto Galizia, Antonio Maschio, Gisele Reis, Maria Duarte Mamberti, Zé Antonio Garcia, Luiz Felipe, Arrigo Barnabé, Jorge Mautner, Jacobina.

Momentos de prazer e agonia (1983). Direção: Adnor Pitanga. Com: Rossana Ghesa, Anthony Steffen, Rinaldo Genes, Elena Andréa, Marcos Wainberg, Fátima Leite, Ismênia Freire, Marlene Figueiró, Leila Correa, Fernando Amaral.

Agüenta coração (1984). Produção: Riva Faria, Rogério Faria. Direção: Reginaldo Faria. Fotografia: Dib Lutfi. Montagem: Waldemar Noya. Com: Reginaldo Faria, Christianne Torloni, Jorge Botelho, Cristina Aché, Osmar Prado, Gilda Guilhon, Raul Cortez, Mila Moreira, Milton Moraes, Álvaro Freire, Marcus Vinicius, Lady Francisco, Irmã Alvares.

METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E CHANCHADA PÓS-MODERNA

RENATO LUIZ PUCCI JR. — UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ

A crítica concedeu a devida atenção a *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1994) e assinalou seu papel no “cinema da retomada”. Fala-se que, devido ao relativo sucesso de bilheteria, teria rompido o divórcio entre público e filmes nacionais. *Carlota Joaquina* teve cerca de um milhão e trezentos mil espectadores, dez vezes mais do que outros filmes importantes da mesma época, como *Lamarca* e *Terra Estrangeira*. Dado o estado de coma do cinema brasileiro após a era Collor, pode-se dizer que a bilheteria de *Carlota Joaquina* foi de fato excepcional.

O filme tampouco caiu no esquecimento, ao contrário de produções que transitam rapidamente por salas de cinema e páginas de jornais. Ainda persiste a polêmica em torno de seus aspectos historiográficos e políticos, sendo atacado ou elogiado pelos mais diversos motivos.

Não creio que tenham sido abordados de forma esclarecedora esses dois fenômenos: público e repercussão junto à crítica e aos meios acadêmicos. A dupla solução aqui proposta consiste em indicar como o filme se encontra na confluência entre duas tradições cinematográficas nacionais, ao mesmo tempo assimilando-as e criticando-as, além de estabelecer uma tendência de representação histórica talvez inusitada no cinema brasileiro. Examine-se com cuidado alguns aspectos narrativos.

No prólogo em língua inglesa, o rapaz (Brent Hieatt), escocês pelo que se deduz da indumentária, conversa com a menina Yolanda (Ludmila Dayer). Tão comentado foi o trecho, que não é preciso

entrar em detalhes quanto à situação em que esses personagens estrangeiros fornecem a justificativa para se passar à história de Carlota Joaquina. O processo narrativo, no entanto, merece comentários.

O personagem se põe a contar a história e surge na tela o que narra. Nada de extraordinário até então, pois mesmo em filmes clássicos (*Pacto de Sangue*, *O Diabo Feito Mulher*) são comuns os narradores intradieгéticos. Há análises, porém, a mostrar que não é tão simples como parecia à primeira vista a narração que, através dos escoceses, emoldura e pontua *Carlota Joaquina*¹. Uma ocorrência convencional sugeriria que a metadieгese, isto é, a história dentro da história, ilustra o que o personagem-narrador verbaliza, como se imagens e sons fossem transposições de sua mente. No filme de Carla Camurati, a sugestão se altera, pois a enunciação a Yolanda permite que *a menina* imagine o enunciado que constitui a história de Carlota Joaquina, inclusive colocando-se no papel da princesa quando criança. Isso não foi percebido ou compreendido por quem reclama que o filme é constituído por estereótipos². Ora, está claro que a imaginação de Yolanda se articula mais com base em estereótipos do que no rigor histórico. O artifício se comprova quando o rapaz conta que nasceram pêlos no rosto da Carlota adulta (Marieta Severo), e a menina se espanta a ponto de imaginar um tufo enorme na cara da personagem. Aliás, Carlota se enxerga num espelho rachado, implausível no toucador de uma rainha, mas que assinala o clichê de que a feiúra quebra espelhos.

Pode parecer vulgar que a narração se desenvolva a partir de processos psicológicos de personagens. No entanto, além de, em *Carlota Joaquina*, ser o personagem-narratário (e não o narrador) que imagina, instâncias de enunciação deixam marcas no enunciado, por exemplo através da voz-over de Yolanda. O escocês diz que Carlota teve muitos filhos, e vêem-se bebês nas mãos de aias. A voz de Yolanda atravessa a narração: “*Nine babies?!*”. Como o escocês não havia dito quantas crianças teve a princesa, entende-se que Yolanda reage como se estivesse vendo o mesmo filme a que assistem os espectadores de *Carlota Joaquina*. A configuração visual pode ser creditada à imaginação de Yolanda: só há bebês, como se Carlota os tivesse tido de uma vez, um completo absurdo. A inverossimilhança

impregna também a narração dos escoceses.

Quando o narrador diz que a corte estava “in the middle of the jungle”, surgem uma onça, um jacaré e um quati em planos sucessivos, o que pode parecer estranho, afinal os animais não poderiam manter contigüidade espacial em relação aos personagens. Aludiu-se com certeza, de forma não naturalista, à idéia de que estrangeiros acreditam que animais selvagens andam pelas ruas do Rio de Janeiro. Novamente a imaginação de Yolanda se faria presente.

Próximo ao desfecho, a corte vai-se embora do Brasil. No convés do navio, Pão-de-Açúcar ao fundo, Carlota tira os sapatos e, cheia de fúria, joga-os pela amurada. Desta terra ela não queria levar nem o pó. Vêem-se os sapatos chegando ao fundo de um aquário com água límpida, peixes ornamentais e arranjo de algas. É o clímax do antinaturalismo.

Os anacronismos estão em toda parte, por exemplo, na música extradiegética “Tico-Tico no Fubá”, ouvida durante relações sexuais entre Carlota e o amante Fernando Leão (Norton Nascimento). É duvidoso que a música parta da memória de Yolanda. Seria necessário que a menina escocesa conhecesse a velha composição brasileira, de modo a criar na imaginação a cena musicada. Exige suposições demais, sempre *ad hoc*, a idéia de que Yolanda tudo imagina, o que aumenta a desconfiança de que a hipótese precisa ser nuançada. Mais plausível é admitir que a história de Carlota seja uma pseudodiegeses: uma narrativa que parece provir da enunciação de um personagem (ou da imaginação de outro), mas é assumida por uma superior instância de narração (BLACK, 1986: 22-24). Desse modo, a visão ingênua de Yolanda se mescla a intrusões mais consistentes. *Carlota Joaquina* transita pelo antinaturalismo e o combina com padrões bem conhecidos. Por operar com uma oscilação entre o familiar e o não-familiar, é possível acompanhar a narração mesmo sem possuir um refinado repertório cultural.

Eis o ponto: o filme foi realizado por alguém que conhecia muito bem o cinema moderno, embora não se tenha limitado a ele.

A sofisticação narrativa contrapõe-se à mencionada comunicação de *Carlota Joaquina* com o público. Para entender como um filme de estrutura complexa pôde ter tal resultado, é necessário considerar

seu alinhamento com a tradição brasileira de humor com raiz popular.

Sem pretender esgotar essa linhagem, podem ser lembrados: circo, teatro de revista, rádio, comédia cinematográfica (incluindo chanchada e pornochanchada), televisão. Em algum momento ficou para trás o estritamente popular para haver a interpenetração com a indústria cultural. Há quem use a expressão “cultura popular de massa” para designar essa combinação. Trata-se de uma longa tradição de humor popular ou, pelo menos, de poderosa comunicação com o grande público, tradição rejeitada pela seriedade cinemanovista até que Joaquim Pedro de Andrade lançasse *Macunaíma* (1969).

A pornochanchada é o elo cinematográfico mais próximo de *Carlota Joaquina*³. Entre as cenas eróticas de Carlota, recorde-se o cravar das unhas nas costas de Fernando Leão. Há muitos palavrões, vocabulário típico das pornochanchadas; Carlota adulta, em especial, desfia um rosário de palavras de baixo calão⁴. Seguem-se flagrantes em traições conjugais, calças arriadas, humor fácil e marido traído. Em pornochanchadas, este era chamado de “corno”, figura desprezível ou risível; basta lembrar que, em *Os Paqueras* (Reginaldo Faria, 1969), quando há um flagrante, o amante é ovacionado pelo povo na rua ao ser levado pela polícia, ao passo que o marido recebe uma sonora vaia. Em *Carlota Joaquina*, o corno é Dom João (Marco Nanini), figura ridícula que se livra dos amantes da esposa dando-lhes grandes propriedades ou cargos públicos.

Isso traz à luz outro aspecto em comum com a pornochanchada e a maioria das chanchadas: a ambientação cotidiana. Quando a história se transfere da Espanha para Portugal já existem alusões à comilança e às fofocas na corte; no Brasil tudo se passa em meios mundanos, apesar dos títulos de nobreza. Um exemplo: Carlota acabou de ter relações com Fernando Leão e conversa com ele na cama, ambos nus. Carlota fala que poderia ter filhos “negrinhos” com o amante e que “Juan Cabrón” (corno em espanhol) nem perceberia. Caem na risada. A cena poderia estar em *A Banana Mecânica* ou *O SuperManso*.

Nunca é demais ressaltar que a inserção na tradição do humor popular nunca foi a regra para a elite cultural brasileira. O nome “chanchada” já era pejorativo nos anos 50, e os dicionários

etimológicos apontam a origem da palavra no espanhol latino: “chancha” significa “porco” ou “sujo”, sentidos assimilados no Brasil. Em relação à pornochanchada, o conceito era ainda pior, pois somava-se o “pornográfico”, então sinônimo de degradação⁵.

Nas palavras de Paolo Portoghesi, arquiteto e teórico pós-modernista italiano, é preciso trabalhar com as convenções existentes de um modo não convencional para que haja maior possibilidade de ser recebido pelo público.⁶ Robert Venturi e outros arquitetos pós-modernistas disseram que aprender com a cultura popular não tira o arquiteto de seu *status* de alta cultura.⁷ À luz de considerações como essas, pode-se dizer que *Carlota Joaquina* consiste num olhar da alta cultura para a cultura popular de massa. A sofisticação permanece, mesmo que os elementos trabalhados sejam da chanchada ou da pornochanchada⁸.

Mas *Carlota Joaquina* apresenta outra relação ainda mais paradoxal com a cultura de massa, desta vez com o filme histórico clássico.

Em plena época de ceticismo generalizado, *Carlota Joaquina* esbarra nas raízes da nacionalidade. Tudo teria começado em Portugal, cuja corte já desagradava a pequena Carlota: um ambiente triste em que as pessoas passavam o tempo a comer e fuxicar. Destaca-se a submissão aos interesses britânicos e a coerção da Igreja. Em seguida, vêm a covardia do rei, que foge para a colônia e deixa o povo à mercê de Napoleão; a inoperância administrativa (Dom João: “Quando não se sabe exatamente o que fazer, o melhor é não fazer nada”); a vontade de espoliar o Brasil. O grótesco está por todo lado, com vômitos, sexo desenfreado, glotonaria e defecação. Na casa em ruínas que lhe coube após ser espoliado, um súdito chama um porco de “Dom João”, o que não deixa de fazer jus à gordura e ao apetite do monarca.

Enfatiza-se o casamento diplomático entre membros de famílias à frente de diferentes Estados. Ao deixar a Espanha para, ainda menina, se casar com o príncipe português, Carlota ouve a recomendação do avô: “Não se esqueça de que é uma Bourbon”. Ela se tornará princesa de Portugal, mas continuará a pertencer a uma família nobre que se espalhava pelos Estados europeus. Esse aspecto supranacional volta com frequência, por exemplo quando Dom João ouve a frase da carta em que Napoleão se diz “irmão e primo” do

monarca português: o desprezo de Dom João dá a entender que Napoleão é um plebeu, sem laço de parentesco com a família real portuguesa. Quando julga haver conflito de interesses entre Brasil e Espanha, Carlota grita que nada faria contra sua família; por isso, brada contra os revolucionários franceses que mataram Maria Antonieta, esposa de um de seus parentes. O simples fato de que *Carlota Joaquina* ressalte esse aspecto tende a diluir qualquer nacionalismo ingênuo que pudesse aflorar: como levar a sério demais a brasilidade se tudo se passa numa época em que os Estados se encontram nas mãos de famílias ligadas entre si?

Em contraste com um típico filme clássico como *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972), lançado em plena ditadura militar, há em *Carlota Joaquina* uma representação mais convincente do povo. Dom Pedro está em meio à multidão, num mercado a céu aberto; há negros e mulatos por todo lado. Pode ser difícil reconhecer o futuro proclamador da Independência no rapaz moreno que, de casaca aberta e sem camisa por baixo, carrega um macaco ao ombro. Na cena correspondente do outro filme, surgem uns poucos cidadãos brancos e bem-vestidos e, engrandecido na tela, D. Pedro em traje de gala. Em ambos os filmes, Dom João passa por perto, numa carruagem, e demonstra covardia diante da agitação popular. É difícil de acreditar que tais cenas tenham sido realizadas sem que Carla Camurati tenha assistido a *Independência ou Morte*. Há todavia uma diferença marcante na figura de Dom João: na produção de 1972, ele alternava momices com respeitabilidade, mostrando-se covarde diante da mulher e das manifestações populares, mas digno e hierático ao transmitir o poder ao filho; em *Carlota Joaquina*, Dom João é uma figura risível do começo ao fim. A divergência assinala a distância entre os filmes: no que diz respeito aos protagonistas, *Carlota Joaquina* é sempre irreverente. A essa regra só escapa o próprio Dom Pedro, que possui um ar respeitável, embora seja tão desleixado no vestuário.

Em suma, trata-se de rejeitar a concepção ufanista que permeava *Independência ou Morte*⁹. Ainda assim, a relação não é de ataque destrutivo, pois *Carlota Joaquina* assimilou parte da caracterização de Dom João VI e a composição de várias cenas. Em verdade, Carla Camurati realizou uma paródia lúdica de *Indepen-*

dência ou Morte, entendendo-se paródia como “repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança”, o que não implica necessariamente em agressão ao objeto parodiado¹⁰.

Assim, *Carlota Joaquina* define-se através de sua relação com o humor da cultura popular de massa e com o filme histórico clássico, linhas com elevada receptividade em relação ao grande público. Resta ainda examinar o problema subjacente à concepção de História, que deu origem a mal-entendidos junto à crítica acadêmica.

Ao final, a narração retorna aos escoceses. Yolanda pergunta se é verdade que Carlota Joaquina envenenou D. João VI. Eis a resposta:

Escocês: Quem sabe, Yolanda? O problema com a História é que quanto mais se lê, menos se sabe. Cada um tem uma versão diferente para o mesmo fato. “Quem sabe?” – essa é a sua resposta.

O que ele acabou de narrar é uma versão, *não* a verdade histórica. A própria construção de *Carlota Joaquina* está de acordo com a proposição do personagem, ainda mais que se compôs sem os recursos legitimadores de filmes como *Independência ou Morte*. Em vez de, à maneira da ficção realista do século XIX, associar ficção e historicismo a fim de autenticar o próprio discurso, em *Carlota Joaquina* tanto os personagens históricos como os fatos em que se envolveram são tratados de maneira não naturalista, de modo a romper-se a confiança cega no que se narra. A mistura inextricável entre o relato histórico do escocês e a imaginação de Yolanda pode produzir não a resoluta credibilidade nos fatos narrados, mas a sua problematização.

Essa relação entre história e ficção é o que Linda Hutcheon chama de “metaficção historiográfica”¹¹. As narrativas ficcionais e históricas, tidas como inconfundíveis desde o século XIX, são consideradas pelo Novo Historicismo como intrinsecamente ligadas, pois, à parte o trabalho de pesquisa do historiador, o discurso histórico se baseia na narrativa como sempre o fez a ficção.¹² A metaficção historiográfica exibiria esse vínculo, misturando os elementos em jogo, inserindo o contexto histórico e, depois, questionando o discurso proposto¹³. Nada disso tem relação com a idéia de fim da história ou de que os acontecimentos históricos não existiram.

Metaficção historiográfica, em sintonia com o Novo Historicismo, não anula a história, apenas aponta que o acesso aos acontecimentos se dá através da perspectiva atual sobre os textos, não de uma suposta objetividade ou neutralidade científica¹⁴.

Linda Hutcheon aponta metaficção historiográfica em dezenas de obras literárias em que, desde os anos sessenta, há combinação autoconsciente entre o histórico e o fictício: *Ragtime*, de E. L. Doctorow, sobre a relação entre brancos e negros no início do século XX; *A Mulher do Tenente Francês*, de John Fowles, acerca da situação da mulher na Inglaterra do século XIX¹⁵; *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, em que dados históricos da Idade Média convivem com a paródia lúdica a Sherlock Holmes; *Midnight's Children*, de Salman Rushdie, no qual o protagonista conta a história da Índia como se ele próprio, um ser fictício, tivesse desencadeado acontecimentos como a divisão do território indiano e o subsequente nascimento do Paquistão.

Nesses romances o paradigma é, *grosso modo*, o mesmo de *Carlota Joaquina*. Põe-se em questão a visão realista da representação, sem de antemão destruir a representação tradicional (como sempre o fez a ficção modernista). A metaficção instaura o conhecido, ou seja, uma certa tradição narrativa de amplo alcance, geralmente da cultura de massa, e a subverte através da paródia lúdica.

O sentido lúdico na metaficção historiográfica de *Carlota Joaquina* concorre com a ativação do contexto em que se enuncia a narração e em que se faz a leitura. O Brasil ficcional de 1808 é análogo ao Brasil real de 1994. Uma brasileira vai às compras e constata a súbita elevação dos preços; o escocês diz que os “comerciantes tiraram vantagem” da chegada da corte portuguesa e que “os preços dispararam tanto que os nativos não podiam acompanhar.” Enquanto isso, Dom João funda o Banco do Brasil para “fazer dinheiro”, notória forma de provocar inflação. Eis, diz o narrador, onde começou a confusão econômica brasileira. Quando se pensa que *Carlota Joaquina* foi lançado quando mal terminava a hiperinflação dos anos 80 e início do decênio seguinte, entende-se que a narrativa se refere não ao drama de uma brasileira que em 1808 enfrentou o aumento do preço da galinha, mas ao Brasil contemporâneo ao filme.

Ao cair nas graças de Carlota, a brasileira das faixas na cabeça

usufrui as benesses do poder e passa a intermediar a venda de favores reais (por exemplo, em troca de jóias de uma mãe desesperada, promete interceder pela libertação do filho prisioneiro). Nada mais claro do que essa referência à corrupção dos amigos do rei, ou da rainha, seja de ontem ou de hoje.

Carlota, ciumenta, mata a esposa de Fernando, seu ex-amante. Diante das evidências do crime e da motivação passional, Dom João queima os autos do processo, numa referência óbvia à impunidade dos poderosos, problemas dos mais agudos no Brasil de hoje. A atualidade das cenas deve ressoar nos ouvidos do público.

É comum ler que os filmes pós-modernos carregam um efeito conservador, na medida em que esvaziam conflitos e renunciam ao utópico. Na medida, contudo, em que tanto “nação” como “revolução” transformaram-se em conceitos que pouco mobilizam as pessoas, é possível que haja outras formas de provocar a consciência do espectador. A *Carlota Joaquina* pode-se aplicar aquilo que Linda Hutcheon definiu em relação ao aspecto político do pós-modernismo: “dentro, porém fora; cúmplice, porém crítico”.¹⁶ Desfeita a ilusão de um futuro de grande potência econômica e desqualificada a perspectiva de transformação violenta da sociedade, o pós-modernismo não pode ser transformativo em termos de aspiração. Entenda-se a sua especificidade, sem confusão com produções reacionárias que proliferaram em épocas passadas. Ironia e caráter lúdico não implicam necessariamente em falta de seriedade ou indefinição política: *Carlota Joaquina* é crítico, mesmo que não tenha no horizonte a transformação radical da sociedade, mesmo que se paute pelo humor de raiz popular.

NOTAS

- 1 GATTI, José. “Lusofonia no Cinema Brasileiro”. In: *Estudos de Cinema: Socine II e III*. São Paulo, Annablume, 2001, p. 86-97. NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. “O Tempo Mnésico da Enunciação e o Tempo Crônico do Enunciado em *Carlota Joaquina*”. In: *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*, Curitiba, PR, n.º 16, nov 2001, p. 45-63.
- 2 Ronaldo Vainfas fez uma repreensão em regra à suposta fraqueza historiográfica do filme, isto é, à sua discordância em relação ao estabelecido pelos historiadores, em “Carlota: Caricaturas da História”. In: SOARES, Mariza de Carvalho e FERREIRA Jorge. *A História vai ao Cinema* (orgs.). Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 227-35.

3 Reconhece-se a relação entre *Carlota Joaquina* e programas humorísticos de TV, que, por sua vez, também em parte derivam da tradição que passou pela chanchada e pornochanchada. Entretanto, seriam necessárias análises minuciosas para que se definisse essa relação.

4 Fala sete vezes “hijo de puta” e “puta que los parió”, além de outras expressões do gênero.

5 Daí o impacto da célebre frase atribuída a Paulo Emílio Salles Gomes: “A pior pornochanchada é mais importante para a nossa cultura do que um filme de Bergman ou Fellini”.

6 PORTOGHESI, Paolo. *Depois da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 114

7 VENTURI, Robert; BROWN, Denise S.; IZENOUR, Steven. *Learning from Las Vegas*. 16.^a ed. Cambridge (Massachusetts) e Londres: MIT Press, 1998, p. 161.

8 A relação entre pós-modernismo e cinema brasileiro foi tema de pesquisa em PUCCI JR., Renato Luiz. *Cinema Brasileiro Pós-Moderno: Estilo Paradoxal, em Direção a uma Poética*. Tese (doutorado em Ciências da Comunicação). São Paulo: ECA-USP, 2003.

9 Desenvolvi o confronto entre os dois filmes, com mais atenção às diferenças historiográficas, em PUCCI JR., Renato Luiz. “*Carlota Joaquina*: as Raízes da Nação”. In: *Revista Fronteiras*. Florianópolis, n.º 8, dez 2000.

10 HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 47.

11 HUTCHEON, L., *op. cit.*, p. 125 e ss.

12 WHITE, Hayden. “Teoria Literária e Escrita da História”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 7, n.º 13, 1994, p. 25-27. WHITE, Hayden. “O Evento Modernista”. In: *Lugar Comum*, n.º 5-6, mai-dez 1998, p. 192-200.

13 HUTCHEON, L., *op. cit.*, p. 122.

14 HUTCHEON, L., *op. cit.*, p. 120-137; WHITE, H., 1994, p. 24

15 O romance de John Fowles foi filmado com o mesmo título (Karel Reisz, 1981) e imaginativas soluções para transpor o pós-modernismo para o cinema.

16 HUTCHEON, *op. cit.*, p. 103.

CINEMA BRASILEIRO

CINEMA SUPER-8 E PERFORMANCE: OUTRAS CENAS DA VIDA BRASILEIRA

ALEXANDRE FIGUEIRÔA – UNICAP

Quando o super-8 foi lançado em Pernambuco, a intenção das indústrias de equipamento cinematográfico não era diferente do que ocorrera no resto do mundo e no Brasil: atender a um mercado consumidor interessado em registrar as viagens e festas de família. Da mesma maneira como ocorrera na Europa e nos Estados Unidos, diante da acessibilidade a equipamentos de filmagem, os artistas brasileiros aproveitaram o barateamento do processo de realização cinematográfica e romperam com a situação formal a que se destinava o super-8, transformando-o em opção de criação. Mesmo entidades como a Unesco investiam e incentivavam a aquisição e a utilização do super-8 em países subdesenvolvidos face à possibilidade de seu aproveitamento como instrumento educacional¹.

O super-8, de qualquer modo, quando começou a ser usado em Pernambuco, como é de praxe nas economias periféricas, não era mais novidade nos países do Hemisfério Norte. Ao lado do 16mm, o super-8 já havia sido um dos veículos mais utilizados pelo cinema *underground* norte-americano no final da década de 60 e seguia a onda de produção provocada pelos movimentos de contracultura que explodiram naquela época. Nesse aspecto pode-se afirmar que o cinema alternativo produzido em super-8 surgiu no Brasil também como uma forma de escapar às pressões econômicas e estéticas do cinema comercial convencional. De uma maneira mais genérica, a bitola substituíra, em parte, o 16mm que, na década de 60, fora bastante utilizado no Brasil. Todo o movimento amador em Minas Gerais, por exemplo, fez-se com o 16mm e o importante Festival

Jornal do Brasil, no Rio de Janeiro, era a ele dedicado. Entretanto, mesmo esta bitola tornou-se cara. Para o realizador iniciante a escolha passou a recair no super 8, havendo uma transferência da potencialidade de atividades que antes era do 16mm.

Diferentemente do eixo Rio-São Paulo, que tivera movimentos como o Cinema Novo e o Cinema Marginal ou Udigrudi e contava com uma produção cinematográfica regular, em Pernambuco o cinema super-8 era a única forma viável de realização em larga escala. Só um cinema barato, de câmera na mão, de processamento quase artesanal como ele poderia desenvolver-se. Em 1973, já existia no Estado uma intensa atividade superoitista que se propagou por cerca de dez anos e produziu, até 1983, cerca de 250 filmes em vários gêneros e formatos, envolvendo na realização jovens universitários, jornalistas, sociólogos, artistas plásticos e até mesmo pessoas ligadas à produção teatral. Curtas, médias e longas, tanto documentários, quanto obras de ficção e experimentais foram produzidas nesse período, permitindo o surgimento de um ciclo de realização que marcou a história do cinema em Pernambuco.

A produção em super-8 inaugurou uma nova fase na vida cultural do Estado, particularmente na cidade do Recife. Considerado o mais importante centro cultural do Nordeste, as artes figurativas e textuais – a literatura, o teatro e a pintura – eram, até então, os veículos usuais de nossas manifestações, fossem elas de cunho regionalista e inspiração folclórica ou adaptações dos modismos intelectuais nacionais ou internacionais. Embora o Estado contasse com emissoras de televisão desde 1960 – que limitavam-se a retransmitir ou a reproduzir, na programação local, programas de auditório, telenovelas e teleteatros – e já tivesse vivido alguns momentos marcantes de produção cinematográfica como o Ciclo do Recife, na década de 20, e uma experiência de realização de filmes documentários em 16mm, o super-8 permitiu aos artistas pernambucanos utilizarem em profusão um meio de comunicação visual característico das sociedades industrializadas modernas. Ele constituiu-se uma das mais criativas formas de expressão da década de 70 pelo que tinha de inovador no acesso a uma tecnologia para produção de cultura de massas e veículo revelador das inquietações do período. Como ma-

manifestação artística emergente, o cinema super-8 – mais do que o teatro e a música – traduziu o impasse sociocultural do Recife naquela época e foi através dele que se manifestou com mais firmeza a resistência contracultural ao regime político militar e ao totalitarismo da cultura oficial. Também no super-8 processou-se com mais entusiasmo a dilatação e as contradições do comportamento provinciano, traduzidos em um movimento de ação cinematográfica baseados numa idéia de democratização que o super-8 supostamente permitia².

A produção superoitista pernambucana, todavia, enfrentava algumas limitações, marcada, sobretudo, pela precariedade dos equipamentos e ausência de suporte técnico, o que tornava a realização uma atividade baseada no empirismo. Boa parte dos realizadores aprendeu a filmar em super-8 e só com o passar do tempo, por meio da participação em festivais, realização de cursos, alguns jovens cineastas passaram a controlar melhor os processos de fabricação de filmes e também a ter um domínio mais apurado da linguagem cinematográfica. Quando a produção consolidou-se, pôde-se observar, a partir daí, a existência de dois grandes grupos de realizadores compartilhando visões diferenciadas do uso do super-8. De um lado, aqueles que se identificavam e trabalhavam influenciados pelo cinema clássico e do outro, os despreziosos que preferiam inspirar-se nas experiências do cinema de vanguarda.

Os superoitistas do primeiro grupo seguiam as regras de realização observadas pelo cinema convencional e buscavam obter resultados semelhantes ao da produção profissional. Tanto do ponto de vista temático quanto formal, eles tinham como modelo o cinema narrativo tradicional. As obras de ficção desse grupo, no entanto, raramente atingiram um bom nível de elaboração, pois grande parte dos realizadores não percebiam as limitações técnicas do super-8. Os documentaristas foram mais felizes e alcançaram um patamar razoável de qualidade. A maioria deles abordava temas relacionados com a cultura popular nordestina, de temática rural e os cineastas mais ativos conquistavam prêmios em festivais, fato que os motivavam a prosseguir nesse caminho. Em geral eram filmes em que a câmera tinha uma atitude descritiva acompanhando um acontecimento. Embora os as-

suntos fossem, por vezes, originais, a estrutura narrativa não trazia nada de inovador e muitos filmes pareciam apenas longas reportagens. A partir de 1977, a movimentação política no país levou alguns realizadores a se interessar em externar problemas sociais com variantes que iam da vida dos trabalhadores rurais aos menores de rua do Recife. Neles, percebiam-se traços da idéia de arte engajada e embora fossem politicamente bem-intencionados, esteticamente estavam estacionados nas mesmas propostas dos documentários político-didáticos realizados no Brasil, no final dos anos 50 e início da década de 60. Entre os cineastas desse grupo que mais se destacaram estão Fernando Spencer, autor de *Valente é o galo* e *Caboclinhos do Recife*, e Flávio Rodrigues, realizador de *Feira de Caruaru* e *Graça sem graça*.

Foi no segundo grupo de superoitistas, portanto, que a produção pernambucana assumiu o seu lado mais criativo. Amin Stepple, Geneton Moraes Neto, Paulo Bruscky e Jomard Muniz de Britto, entre outros, não estavam interessados em fazer filmes politicamente bem-intencionados e esteticamente conservadores. Conscientes das limitações técnicas do equipamento em comparação com o cinema convencional, abriram-se para o experimentalismo e por conta disso tiveram maior mobilidade plástica e temática em seus trabalhos, obtendo um nível de expressão mais autoral. Seus filmes mesclavam alegorias de inspiração tropicalistas com idéias cinematográficas aprendidas com a *nouvelle vague*; tinham elementos da estética do cinema *udigrudi* e dialogavam com outras expressões como o teatro e as artes plásticas; e, habilmente, tornavam transparentes possíveis falhas da realização, muitas vezes enfatizando tiradas metalingüísticas e propósitos anti-ilusionistas. Esses realizadores procuravam não ser óbvios e, mesmo nos enquadramentos dos planos filmados, tentavam fugir o máximo de uma visão aproximada do real. Os superoitistas desse grupo eram muitas vezes acusados de "porraloucas", mas não se incomodavam com isso, assumindo abertamente a precariedade visual e a desorganização formal e estética de suas obras, pois para eles o mais importante era o sentido de ruptura que elas representavam. Seus filmes evidenciavam desde a precariedade do equipamento disponível até a realização de *gags* e brincadeiras em que se ironizava a própria atividade de filmar

com uma bitola amadora e a pretensão de alguns cineastas em transformar o super-8 em cinema comercial ou instrumento de proselitismo político.

Nesse sentido, a produção de Jomard Muniz de Brito, autor de 32 filmes em super-8, é emblemática. Para ele, por meio dos filmes super-8 a classe média intelectualizada revia seus padrões de comportamento e exercitava as transformações de sua política no cotidiano, fosse no repúdio aos papéis sociais impostos ou na quebra dos tabus contra a homossexualidade. Jomard Muniz propunha “a luta dos severinos contra os severianos da indústria cultural”, alusão ao Grupo Luiz Severiano Ribeiro, empresa proprietária da maior parte dos cinemas do Recife da época, e defendia o super-8 como peça fundamental em meio a uma simultaneidade de ações, tornando-o assim instrumento contra a cultura oficial repressiva e domesticadora não apenas no âmbito político, mas também dos costumes:

O cinema superoitista é uma peça fundamental em nosso carnaval ideológico, com todo o seu porre e desmascaramento. Festa das classes médias ascendentes ou degoladas, o filme super-8 pode servir para tudo: lazer doméstico e crítica cultural, pretexto para conquista sexual ou masturbação demagógica, realismo documental ou experimentalismo formal, “fricção” histórico-existencial ou brinquedo fetichista, perfeccionismo hollywoodiano ou vanguarda pobre (mas não de idéias por favor)³.

Jomard Muniz de Brito, na produção superoitista pernambucana foi assim um dos realizadores que melhor encarou a bitola como instrumento de experimentação, explorando suas diversas possibilidades desde o ato de filmar até a exibição. Seus filmes tinham como ênfase a crítica à cultura oficial e tornou-se palco de manifestações que sobreviviam à margem das instituições. Eles não eram, porém, simples tribuna de ataques às instituições culturais – entidades e pessoas –, mais do que isso, eles contrapunham as duas faces da produção cultural – a oficial e a marginal –, entrelaçando-as e estabelecendo um diálogo entre tradição e modernidade, estimulando os espectadores a refletir sobre as contradições de nosso tempo. Nos seus primeiros trabalhos, Jomard Muniz ainda adotava moldes tradicionais de confecção de fil-

mes, mas já iniciava esse processo de crítica cultural. Ao realizar, em 1974, *Babalorixá Mário Miranda, Maria Aparecida no Carnaval*, ele enfocou a controvertida figura de Mário Miranda, com depoimentos e imagens do dia-a-dia do personagem que, além de pai-de-santo, desfilava no bloco carnavalesco Amantes das Flores, travestido de mulher. Jomard mexia assim com o carrancismo dos gestores da cultura popular que ignoravam uma figura conhecida e querida entre os moradores pobres do populoso bairro de Casa Amarela.

Em 1977, o realizador já apurara seu estilo e, a partir de um poema de Wilson Araújo de Souza, rodou *O palhaço degolado*, filme que abordava criticamente dois expoentes da cultura pernambucana: o sociólogo Gilberto Freyre e o teatrólogo Ariano Suassuna, personalidades que, de tão respeitadas e idolatradas, tornaram-se figuras inatingíveis e inquestionáveis. Mesmo sob o risco de perseguição da intelectualidade local, o próprio Jomard Muniz fantasiou-se de palhaço e percorrendo a Casa da Cultura de Pernambuco (ex-Casa de Detenção), diante da câmera, recitou o poema, evocando idéias de Freyre e Suassuna, para demonstrar seu desacordo com a recusa dos dois em aceitar inovações estéticas e ideológicas na produção cultural. O filme ironizava principalmente Ariano Suassuna, que lançara o Movimento Armorial, de retorno às raízes medievais da cultura nordestina, como reação ao Tropicalismo, do qual Jomard Muniz era um dos expoentes no Nordeste. *Inventário de um feudalismo cultural*, realizado no ano seguinte, complementou o filme precedente. Desta feita, Jomard Muniz utilizou textos da peça *Sobrados e mocambos*, de Hermilo Borba Filho e elegeu como alvo de sua crítica instituições quase “sagradas” como a *Academia Pernambucana de Letras* e o *Diário de Pernambuco*, redutos dos defensores da cultura dos bacharéis que ainda exercia forte influência na vida cultural das cidades do Recife e Olinda.

Em *Inventário de um feudalismo cultural*, Jomard Muniz usou como atores o elenco do Grupo Vivencial, trupe criativa surgida a partir de um grupo teatral do Mosteiro de São Bento, de Olinda, que, depois de desligar-se da tutela beneditina, agitava a cena pernambucana, acostumada a reverenciar a assepsia cênica do Teatro de Amadores de Pernambuco e a memória do Teatro Popular do

Nordeste, do qual Hermilo Borba Filho fizera parte. O Vivencial, comandado por Guilherme Coelho e Beto Diniz, na época estava apresentando uma releitura muito particular da peça *Sobrados e mocambos*. Suas encenações eram inspiradas no teatro de revista, nas comédias bufas, cujo resultado era um teatro de colagens em que a irreverência e o deboche serviam de condutores para a crítica de costumes. Dois momentos do filme são significativos para ilustrar a performance do grupo. Em um deles, figuras mascaradas, representando senhoras fidalgas, fazem evoluções em frente ao edifício colonial da Academia de Letras enquanto zombam da imortalidade de seus membros. Em outra cena, a cultura oficial é sepultada com os atores do grupo encenando a brincadeira do “serra-velho”, folgado popular das comemorações da Semana Santa. O entrosamento do realizador com o Vivencial permitiu que o filme, mais do que um espetáculo teatral rodado ao ar livre, fosse um verdadeiro *happening*, com um bom resultado diante da câmera de super-8.

A partir desses filmes, Jomard Muniz incorporou, em outros trabalhos, uma gama de experimentos, transpondo para a tela poesia concreta e poema-processo, fazendo projeção múltipla (usando duas telas para que a mesma cena fosse vista a partir de ângulos diferentes) e registrou e interferiu na obra de artistas plásticos como pode ser visto em *Outras cenas da vida brasileira*, em que o ator e transformista Roberto de França recita textos do próprio cineasta entre os quadros do pintor João Câmara, na Galeria Metropolitana do Recife, durante a exposição do artista intitulada *Cenas da vida brasileira*. Seus trabalhos, no entanto, integraram cada vez mais a idéia de transformar o momento da filmagem em *happenings*, tendo como cenário locais públicos do Recife – não só monumentos históricos, mas também espaços da vida boêmia e marginal da cidade – e mesclando a atuação de atores com pessoas que, por acaso, estavam nestes locais e eram incorporadas ao processo. *Noturno em (Ré)cife* maior, sobre um vampiro bissexual que todos os dias vem do subúrbio para bares e boates míticos da vida noturna marginal recifense da época, foi todo rodado com esse espírito de improvisação. Durante duas noites, de sete da noite às sete da manhã, as pessoas envolvidas nas filmagens se deixavam levar pelas situações que cada lugar ia possibilitando. A

equipe chegava no Bar Savoy, no Pátio de São Pedro, no Mustang, sem saber muito o que iria filmar e o ator Antonio Cadengue começava improvisando e logo apareciam pessoas, por exemplo, oferecendo-se para ser mordidas pelo vampiro. E quase todo esse material foi aproveitado na montagem final.

O cinema super-8 realizado por Jomard Muniz de Brito, introduzia, assim, desde então, uma idéia contemporânea da performance⁴, ou seja, o filme sendo concebido como situação performancial, uma operação poética em que o próprio ato de ver a obra, pela sua dinâmica, ultrapassava a simples apreciação imagética passiva de uma projeção. Assistir aos filmes em super-8 produzidos por Jomard Muniz – nos festivais, em sessões nas universidades, nos bares ou mesmo ao ar livre – atualizava o evento do ato de filmar, pois oferecia ao espectador uma possibilidade de fruição que renovava esse ato ao convidá-lo para compartilhar de uma reflexão de crítica cultural ativa. O próprio Jomard, na época, não se contentava com as designações de classificação propostas de cinema de ficção, experimental ou documental. Com seus filmes performáticos em que a linguagem corporal (gestos e palavras) ganhava destaque e revelava o cinema como uma extensão da atuação vivencial do próprio autor, ele denominava suas obras de “cinema de fricção” e os programas de seus filmes de “cinevivendo”. Propunha assim para o cinema super-8 a possibilidade de deseducação do bom gosto e das intenções simbólicas dos rituais intelectualizados, abrindo o cinema para desejos imprevisíveis, onde sugerir fosse mais importante que descrever, e ver e ouvir mais essencial do que argumentar, isto é, colocando a realidade sociocultural muito mais para ser vivenciada como problema do que racionalizada como tema.

NOTAS

1 GUNTER, Jonathan F. *Super-8: the modest Medium*. Paris. Unesco, 1976.

2 FIGUERÔA, Alexandre. *O cinema super-8 em Pernambuco*. Recife, Fundarpe, 1994.

3 BRITO, Jomard Muniz de. “Do cordel-ao super-8 é o mesmo carnaval ideológico”. *Jornal do Commercio*. Recife, 1978, Caderno C, p.6.

4 ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo, EDUC, 2000.

AS MÚLTIPLAS FUNÇÕES DAS INSCRIÇÕES E DOS SUPORTES GRÁFICOS EXIBIDOS NOS FILMES

MAHOMED BAMBA – USP, DOUTOR

O objetivo principal deste trabalho é destacar a importância da dimensão gráfica na figuração cinematográfica e, mais especificamente, as funções narrativa, discursiva e enunciativa que, muitas vezes, acompanham a intervenção de palavras e grafismos recuperados dos diversos objetos e suportes de comunicação e re-introduzidos, na forma de palavras-imagens, no discurso fílmico. Centramos nosso interesse nos filmes *ABC da Greve* (Leon Hirszman 1979/1990) e *Congo* (Arthur Omar 1974), com o propósito de confrontar dois projetos estéticos que envolvem a exibição destas palavras-imagens, e em analisar a relação destas com o processo de manifestação do ponto de vista “predicativo” no discurso fílmico.

A complexidade da linguagem cinematográfica se explica tanto pelo número de matérias da expressão que configuram o plano do significante quanto pela diversidade de signos e códigos que intervêm na produção de sentidos nos filmes. Ao lado das figuras visuais consideradas especificamente cinematográficas, encontram-se outros tipos de signos (verbais, musicais e sonoros) que pré-existem à própria figuração cinematográfica.

A figuração cinematográfica da realidade circundante passa, às vezes, pela reprodução fotográfica de diversos tipos de objetos e suportes de comunicação que carregam algum tipo de inscrição ou texto escrito. Por um lado, a filmagem desses suportes gráficos resulta na produção de fragmentos visuais com características particulares; por outro lado, a exibição desses objetos no discurso fílmico acompanha-se da intervenção de imagens de signos, isto é, a repro-

dução de signos escritos capturados no complexo jogo de sentido que regula o uso da escrita no interior do espaço da comunicação social. Assim, o movimento de *close* sobre uma carta ou sobre um letreiro de loja não só tenderá a reproduzir figurativamente estes dois suportes de comunicação intersubjetiva e social no espaço cinematográfico, bem como destacará os seus significantes gráficos no texto fílmico.

Essas palavras diretamente registradas e gravadas do mundo real reaparecem como simulacros de signos e “códigos precisos e convencionalizados”¹ no discurso fílmico, passando a funcionar no fluxo fílmico como inscrições recuperadas do universo afílmico, e que podem, em muitos casos, ser acrescentadas aos letreiros e às demais menções escritas em sobreposição na imagem, formando aquilo que chamaremos de dimensão gráfica dos filmes².

Este fenômeno não é específico ao cinema, encontra-se sob outras formas nos diversos processos de figuração visual. Qualquer representação figurativa dos objetos gráficos cria uma passagem para a transposição parcial ou total do texto desses objetos no espaço visual. Para a pintura, Michel Butor³ lembra que uma parte da dimensão gráfica dos quadros é formada pelo conjunto das inscrições que cobrem a paisagem urbana. Assim, os livros sagrados e profanos, as cartas, os jornais, os cartazes são, ao longo da história da pintura, objetos gráficos que as próprias mãos dos pintores inserem na tela e que exibem, no interior dos quadros, inscrições que tendem a atrair o olhar de forma demorada e incisiva na medida em que elas exigem mais esforço para ser decifradas⁴.

Mas em comparação com os demais meios de figuração visual, a reprodução cinematográfica dos objetos e dos suportes gráficos apresenta certas singularidades. Em primeiro lugar, podemos observar que as particularidades da reprodução fotográfica dos textos escritos se devem às próprias características técnicas do médium cinema. Com efeito, como sabemos, graças aos movimentos da câmera, o cinema consegue não somente organizar as tomadas conforme uma lógica que pode ser narrativa, bem como, no meio do processo, salienta determinados planos em detrimento de outros. A formação de qualquer imagem fílmica é fortemente deter-

minada pelas opções de localização da câmera sobre os objetos do mundo, que podem ser, assim, examinados no mínimo detalhe e destacados no resto do filme.

No interior do filme e dentro da própria dimensão gráfica, todas as imagens de palavras escritas destacadas pela câmera se distinguem das demais manifestações verbais escritas: enquanto os letreiros e os intertítulos são literalmente transcritos em sobreposição na banda-imagem, os grafismos filmados surgem, como as demais imagens fílmicas, da “criatividade” da câmera, nascendo deste primeiro gesto de seleção que a câmera efetua entre os diversos tipos de palavras escritas que pré-existem no real. Com efeito, antes de exibir suas inscrições, os movimentos de câmera permitem, na figuração cinematográfica, selecionar e extrair alguns suportes gráficos no meio de outros objetos visuais. O conjunto dessa operação faz com que o filme se apresente, antes de tudo, como o resultado da figuração de um ponto de vista sobre os objetos do mundo, pois, cada tipo de imagem aparece no filme como fruto da “visão” do operador sobre o mundo e como resultado da expressão da personalidade do operador de câmera. É neste sentido que Bela Balázs⁵ afirma que o cinema não reproduz as imagens, ele as produz.

São os parâmetros técnicos (movimentos de câmera, enquadramentos) que determinam, em última instância, o tipo de sentido que os grafismos filmados produzem no meio de um plano ou de uma sequência. Diferentemente dos letreiros que têm sua presença fílmica regulada pela lógica da montagem, os grafismos filmados se relacionam nitidamente com a ordem da composição fílmica. Por exemplo, uma inscrição pode ser objeto de maior ou menor destaque no meio de um plano composto de outros elementos visuais, graças à escala dos planos e aos códigos de composição da imagem fílmica. Esse mesmo plano que contém a inscrição aparece no desenvolvimento da montagem como um detalhe separado do conjunto e que pode ter um significado particular com relação ao resto do conjunto de onde foi extraído. A extração do primeiro plano de um conjunto, diz Béla Balázs (1957), traz consigo um valor de composição: “tanto aquilo que se omite como aquilo que inclui, tem um significado”⁶.

Os grafismos filmados enquanto palavras-imagens

No meio da composição e da montagem, as menções escritas filmadas e mostradas na tela são simultaneamente percebidas como signos fílmicos e signos do mundo, pois, apresentam-se no processo fílmico como parte dos “objetos reais que compõem o plano fílmico”⁷. Os signos escritos filmados podem estar numa relação de analogia com os seus referentes no mundo real e, como as imagens e os ruídos (que são considerados com signos fílmicos icônicos, por excelência), apresentam algum traço de iconicidade que se deve, notadamente, ao seu modo de referenciação e de designação figurativa.

Embora os grafismos filmados sejam objetos a ser vistos, eles não deixam de ser também signos que devem ser lidos. Esta ambigüidade de seu estatuto procede do movimento fílmico que consiste em dar algo a ler ao espectador. O surgimento dos planos gráficos no espaço fílmico corresponde à delimitação de um contexto de produção de informação verbal no filme. Dentro deste contexto verbal, o espectador não só reconhece objetos de comunicação familiares, mas também interpreta códigos verbais específicos e com significados precisos. O caráter arbitrário das inscrições e dos grafismos filmados acaba transformando-os em imagens particulares no resto da visualidade fílmica.

Paralelamente à questão da “desnaturação” ou remotivação do signo escrito, a exibição das inscrições filmadas está relacionada com a problemática do tipo de função e valor que o verbal deve assumir numa ordem de representação visual que está completamente dominada por signos marcados pelos traços da iconicidade. Geralmente, além de se apresentarem como palavras-imagens nos discursos pictóricos ou fílmicos, os textos encontrados numa capa de livro ou num cartaz mantêm, às vezes, uma relação de interpretação com a significação da imagem. Cada linguagem de figuração explora ou tenta controlar, a seu modo, os efeitos de sentido do texto escrito no discurso da imagem (às vezes, de acordo com o rumo narrativo ou não-narrativo da própria figuração).

Como os demais meios de representação visual, o cinema sem-

pre buscou explorar todos os efeitos expressivos e informativos dos diferentes tipos de palavras escritas que se encontram agregadas às imagens em movimento. Diferentemente da pintura, por exemplo, que busca “atenuar, corrigir a excessiva legibilidade”⁸ das inscrições no quadro (preservando assim o caráter alusivo da figuração pictórica), o cinema tenta, ao contrário, amarrar funcionalmente os textos escritos à dimensão narrativa dos filmes.

Entretanto, nos primeiros tempos da evolução da linguagem cinematográfica, os cineastas buscaram atenuar e contornar os “inconvenientes” da intervenção dos letrados na narrativa dos filmes mudos, o que conduziu à criação de diversos modos de utilização motivada da escrita no espaço de representação fílmica. É nesse sentido que a proliferação de planos de jornais, de páginas de livros, de cartazes e de faixas em muitos filmes mudos foi interpretada como uma das estratégias do cinema mudo para “integrar a escrita na imagem, para afogá-la na visibilidade por procedimentos plásticos (...) ou para amarrá-la ao espaço narrativo do filme, sob forma de manuscrito, de carta etc.” (Michel Marie, 1975: 71).

Mas, paulatinamente, esse procedimento de exibição dos suportes gráficos e de suas inscrições na figuração fílmica acabou conferindo-lhes uma finalidade narrativa que não têm, por exemplo, na pintura ou na fotografia.

Com o tempo, o cinema foi incorporando a reprodução fotográfica dos textos, dos objetos e dos suportes gráficos nos seus principais recursos expressivos e simbólicos e, em muitos filmes abstratos e experimentais, as letras passam a valer por aquilo que são: traços visuais. Neste tipo de utilização baseada na materialidade do signo escrito, os grafismos filmados se tornam figuras fílmicas tais como as imagens e outros elementos plásticos do filme.

Funções representativas dos textos escritos filmados

É precisamente no registro dos grafismos filmados que podemos dizer que a linguagem verbal passa a participar plenamente do duplo modo de figuração representativo-narrativa do cinema. Assim que todas as inscrições filmadas forem destacadas na composição

visual do filme, elas podem estar em relação direta com todos os níveis de produção de sentido nos filmes e, conseqüentemente, desempenham uma série de funções precisas na construção fílmica. Como qualquer figura da expressão fílmica, as inscrições filmadas, tanto quanto os próprios objetos que lhes servem de suportes (que já são signos no mundo afílmico), tomam um valor de signos particulares de acordo com o sistema textual *fílmico* ou o conjunto de filmes de que são sempre partes integrantes.

Dependendo do gênero de filme em que aparecem, as inscrições profílmicas-exibidas ostensivamente ou não – podem ter uma função que será mais ou menos narrativa, discursiva, ideológica ou simplesmente plástica.

Nos filmes documentários

Na maioria dos filmes ditos de “menor narratividade”, por exemplo, a presença significativa de palavras escritas na imagem se explica tanto pela busca por um maior realismo quanto pelas necessidades comunicativas que predominam nesses sistemas fílmicos. Existem filmes-documentários em que, às vezes, é a própria eficácia comunicativa das imagens de textos filmados que determina sua exibição em plano fechado. No meio desse tipo de enquadramento, as palavras-imagens podem ser percebidas como simples fragmentos visuais ou como signos escritos, isto é, signos simbólicos e arbitrários que denotam ou conotam uma informação verbal precisa.

As imagens de textos e inscrições ocupam um lugar importante em qualquer documentário, na medida em que funcionam não só como recursos narrativos, mas também como procedimentos de transmissão de informação com um máximo de intensidade e de objetividade. Por exemplo, nos filmes documentários de cunho pedagógico, nota-se que os textos filmados se destacam, ao lado de outros elementos explicativos, por sua função didática.

A combinação dos textos filmados com outros tipos de elementos verbais contribui para singularizar funcional e materialmente os filmes pedagógicos: “no nível de sua definição em termos de traços materiais ou de códigos, o cinema pedagógico se caracteriza por sua

extrema heterogeneidade; nele se encontram não só modos de estruturação extremamente variados (narrativos, discursivos, etc.), mas também qualquer tipo de imagens: tabelas, longos textos escritos, esquemas, gráficos, qualquer tipo de mistura de imagens reproduzidas mecanicamente, desenhadas manualmente ou por computador (...)”⁹.

Enquanto fragmentos de “realidade” no filme, os textos filmados tendem a se apresentar como signos de maior credibilidade no relato de um fato. Ao contrário dos letreiros e outras menções inseridas nas imagens (que revelam, geralmente, um ponto de vista marcado na narração), os grafismos filmados são lidos como signos positivos de garantia de objetividade e de transparência na exposição de um fato.

Entretanto, cabe lembrar que a objetividade e a transparência do discurso de documentário têm seus limites. Com efeito, a representação do documentário mais realista supõe sempre um recorte na realidade e um maior cuidado na montagem dos fragmentos visuais. Desde as experiências dos formalistas russos com a montagem, sabemos que o filme registra os objetos do real ao mesmo tempo em que representa estes objetos, no sentido de que “ele tende a transformar o objeto bruto em um objeto de contemplação”¹⁰. Qualquer forma de organização sintagmática das imagens revela-se, portanto, como a máxima expressão de um ponto de vista “predicativo”¹¹ sobre o ponto de vista da câmera. Neste processo de significação, os diversos textos são não somente filmados com o maior cuidado (o mesmo que as demais formas de imagens), mas são também inseridos criteriosamente na composição dos planos, com o objetivo de produzir um determinado efeito de sentido.

Todos os diferentes gêneros de documentário, desde os primeiros jornais de atualidades até os documentários de caráter ideológico, souberam sempre tirar o maior proveito da aparente neutralidade do texto escrito filmado e da carga informativa contida em algumas inscrições. Em *O homem com a câmera*, Dziga Vertov afirma desde os primeiros planos dos créditos sua intenção de fazer um filme essencialmente visual, com menos letreiros. Mas, ao mesmo tempo em que o homem vai percorrendo a cidade na busca de imagens, sua câmera registra também uma série de objetos gráficos com suas inscrições. A câmera, sob todos os ângulos, registra tudo que

passa diante de suas lentes. Depois, na composição do filme, os fragmentos visuais aparecem combinados com inscrições em planos fechados, deixando assim uma brecha de infiltração para a linguagem verbal escrita na montagem deste filme-documentário que aspira à plena visualidade. Concebido, no início, como uma experiência cinematográfica sobre os acontecimentos visíveis (sem a ajuda de intertítulos), o filme de Vertov acaba comportando mais de um plano com imagem de texto escrito. Embora esses textos apareçam no meio da montagem como fragmentos visuais, eles se exibem ao espectador como algo para ser lido.

Os filmes documentários ou semidocumentários, além da preocupação com a objetividade e o realismo na figuração, buscam retratar, às vezes, fatos sociopolíticos dentro do modelo da forma narrativa e com uma relativa tomada de posição por parte do sujeito do discurso. Assim, uma parte da dimensão ideológica destes filmes passa a ser tributária do conteúdo conotativo dos textos escritos inseridos na montagem. A “verdade” contida nos textos filmados é mobilizada para a construção de uma outra “verdade” pelo documentário. De acordo com R. Barthes, a função de fixação e de controle da significação da imagem pela mensagem lingüística pode ser considerada como ideológica, na medida em que “o texto orienta o leitor entre os significados da imagem, permite-lhe evitar alguns e receber outros; às vezes, através de um *dispatching* sutil, o texto guia (o espectador-leitor) para um sentido escolhido antecipadamente”¹².

A exibição de determinados tipos de textos filmados participa deste processo seletivo e de orientação na leitura de sentido no documentário. Um filme sobre uma greve, por exemplo, será sempre repleto de imagens de textos filmados (panfletos, cartazes, *slogans*) que, no meio das imagens de confrontos, serão cuidadosamente enquadrados e exibidos à leitura do espectador. Ao se combinar com os comentários falados, os textos de *slogans* filmados compõem (às vezes, com os letreiros em sobreposição) um nível de discurso paralelo que reforça o caráter político ou engajado do documentário. Os diversos planos fechados de cartazes no documentário *ABC da Greve* (de Leon Hirszman: 1979/1990) se inscrevem um pouco nessa lógica. Nas primeiras seqüências do filme, destaca-se uma série de pla-

nos de cartazes e de planos de grafites com *slogans* nas paredes de uma fábrica. No meio das imagens de um comício, estes primeiros planos de textos funcionam como elementos descritivos e ilustrativos de um ambiente tenso e de luta sindical (signos de garantia de realismo e de autenticidade dos fatos relatados). Em seguida, aparecem outros planos de cartazes que servem para informar o espectador sobre as reivindicações dos grevistas. Depois desses primeiros planos gráficos de introdução, assiste-se a uma sucessão de manchetes de jornais e de semanais em *close* e que, ao contrário da primeira sequência de planos de cartazes, apontam para um contexto social marcado por uma crise política mais ampla. Os planos de manchetes de jornais são exibidos longe do espaço diegético em que ocorrem as manifestações de protesto. Eles funcionam com expressão do ponto de vista de uma instância responsável pelo discurso. A exibição desses recortes de jornais cria pontos de ruptura no desenrolar desta crônica social. O narrador ocupa esses breves momentos para inserir informações alusivas ao tema ao regime militar no Brasil.

Mas existem documentários em que os textos e as inscrições colhidos do real podem ser simplesmente inseridos num projeto estético que visa, antes de tudo, à própria linguagem cinematográfica ou à inversão da lógica da construção do tradicional filme documentário. Como ocorre na técnica de colagem, a exibição desses materiais gráficos funciona como um recurso na desconstrução de alguns códigos da própria linguagem. É comum assistir em qualquer filme a uma situação semiótica de complementação entre as palavras escritas e as imagens. Como preconizavam alguns estetas do contraponto, além da representação fílmica ser predominantemente visual, o texto (falado ou escrito) nunca deve estar numa situação de redobramento semântico ou de tradução intersemiótica com relação à imagem. Ora, não é raro ver a lógica da construção do filme narrativo ou documentário invertida. Ao invés dos textos escritos serem ancorados no discurso visual, é o contrário que se produz. A exibição de suportes e textos recuperados de outros contextos tão somente pode conduzir a uma intervenção maciça das palavras escritas profílmicas (combinadas ou não com um comentário falado) na estrutura do filme, o que acaba gerando o fenômeno de hipergrafismo e, conseqüentemente, uma

ruptura com o modelo canônico de figuração cinematográfica.

Um filme como *Congo* (de Arthur Omar, 1974), por exemplo, leva esta lógica de inversão até suas últimas conseqüências. A presença incomum do texto transforma o filme *Congo* num objeto fílmico peculiar, isto é, um filme hipergráfico. A profusão de palavras escritas (filmadas ou em sobreposição) acaba transformando o verbal no principal recurso narrativo no filme *Congo*. Na tentativa de reconstituição de um fenômeno cultural brasileiro (a congada), o filme prefere não mostrar imagens da congada e a narrativa passa, ao contrário, a ser conduzida pelas palavras escritas. Dessa forma, o *Congo* de Arthur Omar inverte, de vez, os códigos da construção do filme documentário e, conseqüentemente, transforma-se num caso de figuração verbal e simbólica: “o processo analógico recua a ponto de 114 dos 148 planos do filme serem constituídos por letreiros. E dos 34 planos que não são letreiros, apenas 24 são filmados ao vivo, sendo os outros fotografias fixas, páginas de livros ou fotogramas pretos ou brancos” (J-C. Bernardet:1985:94).

Todas as temáticas subjacentes e suscetíveis de serem trabalhadas e discutidas passam a depender das informações verbais contidas em cada plano de letreiro e de imagem de texto. O conjunto deste material verbal se transforma na principal fonte de informação e de construção de um saber sobre a congada, mas, também, as palavras escritas abrem uma brecha para a afirmação da subjetividade no discurso fílmico.

Conclusão

Em todos estes filmes documentários, os textos filmados funcionam como manifestações verbais agregadas ao discurso visual e que, em última instância, exercem um determinado tipo de controle sobre aquilo que R. Barthes chama de “liberdade dos significados da imagem”. Por outro lado, o valor simbólico das imagens de textos e as diferentes escalas de enquadramento dos textos os aproximam do modo de funcionamento metadiscursivo das demais configurações verbais dispostas nas margens do espaço fílmico.

Pelo destaque de determinados tipos de inscrições no meio das

imagens, opera-se uma identificação com um ponto de vista que atua de fora ou por cima do discurso: “conforme (a escala de planos) fecha ou não o campo, obriga mais ou menos o olhar, autoriza mais ou menos a escolha, faz pesar mais ou menos a ditadura do autor sobre o espectador” (Chevassu, 1977: 44). Dessa forma, os grafismos filmados se transformam em fontes de produção de uma subjetividade no documentário. Os imperativos da narração de tipo naturalista e transparente do filme documentário passam assim a ser subordinados ao “direto de olhar do criador”, isto é, a propensão da instância responsável pelo discurso fílmico a se manifestar abertamente.

Nos rastros das discussões sobre as dimensões representativa, narrativa e discursiva dos textos escritos filmados, perfila-se, portanto, a problemática de sua relação com a dimensão enunciativa e dêitica dos filmes.

NOTAS

1 ECO, U. Semiologia das mensagens visuais, In *Communications* N.15.

2 Por analogia às dimensões visual, sonora, musical dos filmes. Cabe salientar que embora as palavras escritas mantenham uma relação de contigüidade formal com a dimensão visual, elas não se confundem totalmente com os elementos visuais. Quanto à dimensão sonora, podemos ver que as palavras escritas se relacionam apenas com um de seus componentes: a fala (com a qual elas compartilham os traços verbais).

3 Cf: *Les mots dans la Peinture*. 1969

4 Ibid, p. 25

5 *El film: Evolución y Esencia de un Arte Nuevo*. 1957.

6 El film, 1957, p. 34.

7 Aqui pensamos na definição da unidade mínima da língua cinematográfica por Pasolini: “Podemos chamar todos os objetos, as formas ou os atos da realidade permanente no interior da imagem cinematográfica de *cinemas*, justamente por analogia com fonemas”. Citado em ODIN, Roger. 1990:81.

8 BUTOR, Michel (1969).

9 ODIN, R. 1990, p. 55

10 ODIN, R. 1990, p. 71

11 Para AUMONT, Jacques (que concebe o discurso fílmico como uma imbricação de pontos de vista), o ponto de vista “predicativo” corresponde à fase de “qualificação do representado”, isto é, “a inscrição de um significado global que qualifica o representado” p. 12-14; In *Communications* N. 38.

12 BARTHES, Roland: “Rhétorique de l’image”, In *Communications* N. 04, 1964. p. 44

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques: "Le point de Vue" In *Communication* nº 38, 1984.
- BALÁZS, Béla ALBERA, François: Écriture et Image, notes sur les intertitres dans le cinéma muet. In *Dialectiques: EL FILM: Evolución y Esencia de un Arte Nuevo*. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1957
- BARTHES, Roland. "Rhétorique de l'image". In *Communication* nº 04, 1964.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUTOR, Michel: *Les Mots dans la peinture*. Paris: Ed. Flammarion, 1969.
- CHEVASSU, François: *L'expression Cinématographique (les éléments du film et leurs fonctions)*. Paris: Ed. Pierre Lherminier, 1977.
- ECO, Umberto: Semiologia das mensagens visuais. In *Comunicação* Nº15.
- LAMIZET Bernard: *Les lieux de la communication*. Paris: ed. Mardaga, 1992.
- MARIN, Louis: *Études Sémiologiques*. Paris: ed. Klincksieck, 1971.
- METZ, Christian: *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1991
- _____. *Linguagem e Cinema*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.
- _____. *A significação no cinema*. Edusp, São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ODIN, Michel: *Cinéma et production de sens*. Paris: Armand Colin, 1990

SÃO BERNARDO:

MOSAICO DE VOZES (MOSTRUÁRIO DOS
DIVERSOS USOS DA VOZ NO CINEMA)

FERNANDO MORAIS DA COSTA – UFF, DOUTORANDO

Esta comunicação tem alguns pontos em comum com aquela apresentada no ano passado, por ocasião do encontro anterior da SOCINE. O elo maior se encontra no fato do interesse remanescer sobre o som dos filmes. A partir disso, o parentesco se dá por um certo caráter complementar dos dois textos. No ano anterior, havia falado de uma proposta para o uso do som onde fosse dada maior relevância na narrativa aos ruídos, e onde se reconhecesse, e se aproveitasse, silêncios¹. Espaço maior para um, e o reconhecimento do outro, poderiam trazer alternativas ao uso preponderante do som nos filmes, cuja difusão beira a onipresença: a voz sincrônica, que, na forma dos diálogos, centraliza via de regra a porção sonora da narrativa. Mantidas, para este ano, as propostas de discutir sobre o som, e de chamar atenção para modos interessantes, alternativos, de se inscrever esse som nos filmes, a singularidade dessa argumentação se dá quanto à análise da própria voz, ou seja, de seus usos diferentes daquele que foi padronizado e amplamente difundido. Em certo sentido, esse é o outro lado da moeda da mesma proposta. Se a voz de um determinado modo predomina nos filmes, têm-se duas saídas: ou se dá maior espaço aos outros elementos sonoros, ou se procura outras formas de usar a própria voz. É desta segunda opção que se trata este texto, e nosso objeto, no qual vamos demonstrar esses outros usos da voz, é *São Bernardo*, de Leon Hirszman (Brasil, 1973).

Pegemos o filme do início. Que som há durante os créditos? Apenas a música de Caetano Veloso. Essa, que é a música do filme

todo, tem uma peculiaridade: trata-se de uma harmonia puramente vocal. A música de Caetano sobre os créditos é o primeiro indício de que se trata de um filme onde a voz tem papel central. Sua própria música é só voz. É conhecida a explicação de seu processo de composição. Leon mostrou para Caetano uma canção dos trabalhadores da região onde o filme foi rodado. A canção que embala a colheita chama-se *Rojão do Eito*, e está presente na voz dos próprios trabalhadores no fim do filme. Leon pediu a Caetano que a música a ser composta fosse um improviso sobre aquele tema. Caetano gravou, vendo as imagens, diversas pistas de voz. A sobreposição das pistas deu forma à harmonia².

Seguindo pelo filme, não se demora a identificar um padrão: *São Bernardo* não é um filme excessivamente dialogado. Diálogos não cobrem o filme das primeiras às últimas seqüências, como é habitual. Quando o diálogo domina uma determinada seqüência, esse é mostrado, na maioria das vezes, em um único plano distante, um plano geral, e fixo. Não é difícil entender nisso uma oposição à decupagem clássica, que instituiu o procedimento do campo e contracampo como método rotineiro de se decupar as falas. Essa opção pelo plano geral fixo constitui várias seqüências no decorrer do filme. São raros os diálogos em planos mais próximos. Por uma meia dúzia de vezes, os personagens falam em planos médios. Planos de detalhe do personagem que fala em quadro não são mais que dois ou três. Campo e contracampo, nenhum.

Além dessa opção, mais recorrente, para enquadrar as falas, há outras, pontuais, sutis em se desvencilharem do padrão da voz que se preocupa em não deixar dúvidas para o espectador quanto ao sincronismo. Paulo Honório, Madalena, que virá a ser sua esposa, e sua tia, Dona Glória, deixam a estação de trem de Viçosa, onde a jovem professora desembarcou. As mulheres estão hospedadas ali perto, à distância de uma caminhada curta. Paulo Honório acompanha, ressaltando que estão “pessimamente instaladas”, e oferecendo estadia em São Bernardo. Um plano-sequência dá conta de toda a caminhada. Enquanto andam, conversam. A câmera acompanha-os, enquadrando-os de costas durante todo o trajeto, até que, chegando à pensão, finalmente eles são vistos de frente. O longo desen-

rolar do plano, enquanto dialogam sem que vejamos seus rostos, exprime nova quebra com os padrões tradicionais de enquadramento das falas. E essa é uma quebra mais sutil do que, por exemplo, se a voz estivesse fora de quadro, ou se fosse a voz *over* do narrador. Nesses casos, o espectador sabe que não deve ver a boca de quem fala. Neste, não se vê por uma sutileza: os personagens estão falando, estão em quadro, mas ainda assim não os vemos falar. Não vemos a voz colada à boca, paradigma do sincronismo contratual que a narrativa clássica estabeleceu com o público.

Outra quebra, igualmente sutil, se dá nos planos-seqüência em que Paulo Honório e Madalena dialogam na penumbra, o que lhes oculta parcialmente as bocas. É este o caso de duas seqüências: a primeira delas, ambientada em um cômodo pouco iluminado da casa, onde Paulo Honório se desculpa de um roubo de destemperança à mesa, contra dona Glória; a segunda, na capela da fazenda, onde, mais uma vez fatigados pela própria incapacidade mútua de apagar arestas, discutem melancolicamente.

Duas seqüências se destacam quanto ao uso extremamente elaborado dos sons. A primeira delas, ainda no início do filme. Paulo Honório visita Padilha, que viria a ser seu empregado, para obrigá-lo, mediante cobrança de uma dívida, a vender São Bernardo. Podemos nos ater, em um primeiro momento, apenas na análise dos sons de um único plano, o plano próximo de Padilha, uma vez que Leon consegue inserir nele vários usos das vozes. Padilha está deitado na rede, meditando atônito sobre a proposta de compra da fazenda por Paulo Honório. Sobre seu rosto imóvel ouvimos a narração em voz *over* de Paulo, que nos explica que, apesar do desleixo de Padilha para com aquelas terras, ele se mantinha apegado a elas, ainda que pelo valor sentimental, ou coisa assim. Dentro do mesmo plano, há um corte no som, e ouvimos outra voz de Paulo Honório, que terminada a narração, assume sua presença naquele espaço. “Faça o preço”, diz ele, fora de quadro. O deslocamento espaço-temporal de sua voz em relação às imagens se desfaz. Antes, a voz se encontrava em um outro tempo, o tempo presente da narração, enquanto as imagens retratavam o passado; e em outro espaço, a escrivainha em que redige o manuscrito através do qual nos narra a história. No

instante em que há o corte para sua voz ao lado de Padilha, exterior ao enquadramento, mas naquele espaço, ela é transportada para o mesmo tempo e lugar da imagem. Mas há um outro fenômeno por acontecer. O próprio Padilha toma a palavra, e fala em quadro, em um dos raros momentos do filme de fala em plano próximo: “Seu Paulo, eu sempre quis conservar a propriedade”. Com isso, Leon fecha o circuito em que, dentro de um único plano, estão inscritos os três usos de voz: há, no início, a voz *over*, do narrador, que depois passa a ser voz *off*, fora de quadro, e por último, voz *in*, a voz de quem finalmente vemos enquanto fala.

A cena segue, e os dois dialogam, regateando o preço, de volta ao padrão do plano geral fixo. Há um corte para o exterior. Vemos os dois por uma porta aberta. Chove, e passamos a ouvir o diálogo dividindo espaço com o ruído da chuva. A partir de um determinado momento, a voz *over* de Paulo Honório entra, sobrepondo-se às falas, antecipando para nós o resultado da negociação. Estabelece-se então um jogo de silêncios entre o diálogo e a voz *over*. A redução do volume do primeiro é a pré-condição para a inteligibilidade do segundo. O diálogo tem de ceder espaço, tem de ser encoberto pela voz de Paulo Honório, caso contrário as vozes entrariam em conflito, prejudicando o entendimento.

A segunda sequência que queremos comentar também traz um bom exemplo desse silenciamento do diálogo pela voz do narrador. Vários personagens estão à mesa com Paulo Honório: Madalena, Padilha, Nogueira, o contador da fazenda, o padre de Viçosa. Vemos, no início, Paulo Honório em plano próximo, e ouvimos sua própria voz, narrando sobre sua imagem. Paulo Honório fala da desconfiança crescente com relação a Madalena. Em seguida, vemos Madalena e Padilha dialogando. A voz *over* de Paulo Honório se sobrepõe ao diálogo deles, que ouvimos ao fundo. Depois, vemos Madalena em detalhe, enquanto seguimos ouvindo o comentário de Paulo Honório. Ainda ouvimos sua voz, ao fundo, como no plano anterior. Mais à frente na mesma sequência, veremos um plano médio de Paulo Honório e do padre conversando, os dois já de pé, fora da mesa, e, por fim, Madalena e Nogueira, sentados, também conversando. A câmera se aproxima dos dois, e termina o movimento fechada no

rosto da mulher. Sobre esses planos segue a voz de Paulo Honório, em seu discurso depreciativo da própria esposa. Neste momento, quando Madalena está enquadrada em detalhe, identifica-se a sutileza do silêncio total de sua voz, não restando a ela nem mesmo a condição de som secundário. Sua fala está totalmente silenciada pela voz de Paulo Honório.

Dessa seqüência tiramos três tipos de relações entre as vozes e as imagens:

1) Da voz *over* de Paulo Honório enquanto vemos seu rosto em quadro.

O deslocamento entre som e imagem se dá na seguinte medida: ouvimos a voz de quem estamos vendo, mas não naquele momento. A voz está em um tempo da história, e a imagem de quem fala está em outro. A boca fechada do personagem cuja voz ouvimos é um artifício do estranhamento. Ainda assim, esse é um deslocamento relativo, na medida em que voz e imagem pertencem a um mesmo personagem.

2) Da voz *over* de Paulo Honório sobre os planos dos outros personagens falando.

Mais uma vez está em andamento um jogo entre voz e silêncio. O silenciamento das vozes daqueles que estão falando em quadro é a pré-condição para a compreensão da voz *over*. Apesar desse silenciamento não ser total, pois ainda ouvimos as vozes, baixas, ao fundo. O deslocamento entre som e imagem é mais extenso. Vemos as pessoas que falam em primeiro plano, mas não suas vozes que escutamos na proximidade correspondente. Ouvimos em primeiro plano a voz de quem não está presente na imagem, de quem está fora de quadro.

3) Da voz de Paulo Honório sobre o rosto de Madalena.

Com o plano próximo, há um agravamento dessa relação de silenciamento da voz de quem está em quadro. O deslocamento entre som e imagem está em uma escala maior se vemos quem fala em detalhe, mas não ouvimos sua voz. Há ainda, neste caso, a sutileza do silenciamento total, sem nenhum resquício da voz do sujeito mostrado pela imagem, que já citamos.

Podemos dar por encerrada a série de exemplos que demons-

tram o fato de, em *São Bernardo*, Leon Hirszman inscrever as vozes de várias formas alternativas ao uso feito comum pela decupagem clássica e por seus descendentes. Como opção ao diálogo sincrônico, em quadro, explicitando a junção da voz com a boca de quem fala, Leon nos mostra falas enquadradas em planos gerais; com os falantes de costas para a câmera; na penumbra; silenciadas por outros sons, no caso, ruídos ou a voz do narrador.

NOTAS

1 *Ruídos e silêncio: proposta para uma estética do som no cinema*. Apresentado no V Encontro anual da SOCINE, em Porto Alegre, em 8 de novembro de 2001.

2 Esta explicação está nos depoimentos de Leon contidos no livro de Helena Salem, *O navegador de estrelas* (Rio de Janeiro: Rocco, 1997). Caetano Veloso também já contou essa história em algumas entrevistas, e em seu livro de memórias, *Verdade tropical* (São Paulo: Companhia das Letras, 2000).

DA INATUALIDADE DO CINEMA SEGUNDO

JÚLIO BRESSANE

FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA — UNICAMP

Falar do cinema como uma arte inatural, num encontro que costuma dar grande destaque para o burburinho das últimas produções no campo audiovisual, pode parecer esdrúxulo e até impertinente, sobretudo, levando-se em conta que o enunciável dessa inaturalidade reverbera de um significante como Júlio Bressane.

Mas deixemos de lado, por um tempo, nossos hábitos cotidianos de simpatia e antipatia, de gosto e desgosto; deixemos de lado a quase sempre decepcionante pessoa que também é um artista, com suas idiossincrasias, rabugices ou megalomanias, com seus biografemas de pouca monta e sem interesse para a contundência de uma obra. Enfim, dissociemos o artista Bressane do senhor meio gordo e calvo, hoje perto dos sessenta anos, para então indagarmos: por que o silêncio retumbante em torno de uma obra como a sua, num ambiente de pesquisas como este? Por que o fracasso de tentativas de se montar mesas sobre sua extensa e intensa produção? Por que filmes recém-saídos da fase de pós-produção, lançados com um certo estardalhaço no circuito de exibição como, ainda há pouco, *Central do Brasil*, *Cronicamente Inviável* ou *Santo Forte*, como, nesse momento, *Cidade de Deus* ou *Edifício Master*, tornam-se, de imediato, eixos de discussões e chamarizes dos encontros da Socine, o mesmo não acontecendo com filmes como *Miramar*, *São Jerônimo* ou *Dias de Nietzsche em Turim*?

Recentemente, Bressane recusou a inclusão de suas últimas criações na noção de “cinema da retomada”¹. A princípio, sua atitude lembrou-me a de um artista multimídia, documentarista, que ao convite para escrever numa coletânea sobre documentário que eu

organizava, saiu-se com a pérola de que não queria compor ao lado de uma “geração” como a atual, no caso, a de um outro documentarista mais jovem a quem eu também convidara, porque seu lugar era outro, vide, alegou-me, as mostras de seus filmes em Buenos Aires, Nova Iorque, Paris. Contra tal variação idiossincrática de humor, Hélio Oiticica já havia alertado, nos anos 70, para o quanto ela se embebia num desejo colonizado, redivivo, de “fazer sucesso no exterior”². Algo que continua a reverberar, com força, num certo horizonte de “oscarização” que marca o pensamento cinematográfico local da atualidade.

Mas, no caso de Bressane, há fortes razões para as nuances. De fato, além de não ter sustado sua produção na melancólica “Era Collor”, de fim da Embrafilme, quando realizou os contundentes vídeos *Galáxia Albina* e *Galáxia Dark*, de 1995 em diante ela se vem fazendo presente com a regularidade de um filme a cada dois anos. Uma produção presente, portanto, mas sempre inatual, meio suspensa entre o “Julinho, o sanguinário”, tal como se distinguia no final dos anos 60, e o “Bressane cool” da atualidade.

Numa de suas últimas entrevistas sobre o filme que agora realiza (com o título provisório de *Filme de Amor*), falando do assunto do público de cinema, o cineasta, que certa vez afirmou que a reunião de dois espectadores para ele já configurava “massa”, reitera o seguinte: “Ser reconhecido não é algo que dependa da sua vontade. A idéia de fazer filmes para o público pode ser a vontade de alguém, mas o conceito de público é falacioso, porque existem muitas camadas no conjunto social. O cinema é uma aventura, e não há fórmula para conquistar o público, nem na indústria nem fora dela. Não creio que você saiba o que faz nem para quem faz. É acaso. Mas sei que aquilo que se convencionou chamar de cinema de público, pelo menos no Brasil, o público não quer”³. Ora, o público quer, sim, e por vezes ocorre aos milhões! O que o público não faz é ir a um filme de Júlio Bressane. Tal seria um modo de contradizê-lo e de desvelar um certo tom compensatório em suas declarações, atitude nada incomum nas relações entre o cineasta e a crítica.

Entretanto, movidos por um pouco mais de curiosidade, no sentido do zelo e cuidado que a pesquisa mais sistemática pode pro-

porcionar, é possível perceber que nesse tipo de comentário reverbera um certo acerto de contas de Bressane com o espírito da época, não de maneira reativa, mas bastante problematizadora. Ou seja, o que aí se pode ressaltar é uma concepção da criação artística como um ato (“ato”, eminentemente, “experimental”, conforme a proposição de Hélio Oiticica)⁴ que se lança do impensado do pensamento e não de sua onipotência; uma concepção do cinema como risco, acaso e aventura; e, finalmente, uma concepção da atividade receptiva bem divergente dos dispositivos de captura do espectador, que já há um certo tempo patina na fixação da interatividade posta como uma espécie de finalismo da experiência estética.

Ora, esses três aspectos que relevam de uma fala tão condensada como esta de Bressane – a atividade criativa como um lance de dados reiterado em que não se sabe de antemão aonde vai dar, a criação fílmica dela derivada como uma aventura processual e o receptor individualizado tanto pela consistência segmentada da produção quanto pelo próprio dispositivo – compõem um horizonte que se situa nos antípodas da época atual. Com efeito, num diagrama sintético desse espírito de época, no que diz respeito ao campo artístico, pode-se pinçar três grandes blocos temáticos:

1 – Uma enorme euforia com as novas tecnologias que, para muitos, beira o apologismo. Após uma época de grande tensão entre “apocalípticos e integrados”, após os intensos debates que contrapuseram “o demônio da analogia” e o “anjo do digital”⁵, talvez nunca tenhamos sido tão integrados quanto o fomos pela tecnologia eletrônico-digital.

2 – Uma mudança, contundente, de interesse do eixo da criação para o da recepção, do texto para o contexto, colocando-se com uma urgência sem precedentes, e ao mesmo tempo preocupante, a pergunta do lugar do público, espectador, usuário, consumidor, receptor em relação aos produtos daquilo que a crítica frankfurtiana havia nomeado, mordazmente, de “indústria cultural”. Nesse sentido, se os estudos das chamadas “teorias da audiência ativa”⁶ ou “pragmáticas da recepção”, tiveram uma repercussão meio morna por aqui, em compensação seu supra-sumo, no caso, os dispositivos de interatividade, o motor da participação do público, veio a se conver-

ter, para pesquisadores, curadores e artistas, num ponto de ancoragem, de finalidade última da experiência estética, doravante reduzida a um mero jogo, com trajeto marcado e risco calculado, entre um propositositor e um usuário.

3 – E, por último, um horizonte de “desestetização” aberto por essas tentativas de recolocar a relação entre arte e comunicação, por essa prerrogativa de uma “ideologia interacional”, como a nomeou o filósofo Jean-François Lyotard⁷, segundo o qual: “é porque pensamos a presença apenas de acordo com a modalidade da intervenção dominadora”, atrofiando o campo da criação e hipertrofiando o da atividade receptiva, que “a contemplação é vista como uma passividade desvalorizada”. Ao contrário de antes, diz ele, quando se alegava “o estatuto de uma comunidade sentimental, estética, bastante anterior a qualquer comunicação e a toda pragmática”, não se pedindo ao espectador que fizesse “intervenções”, a suposição hoje é a de que “os espíritos angustiam-se por não intervir na produção do produto”. Entretanto, tal ativismo espectral, mesmo em suas múltiplas variações e graus, e na medida em que apenas reage às situações com risco calculado, às situações para ele armadas de antemão, é um ativismo eminentemente reativo e com resultados escassos para ambas as atividades, criativa e receptiva.

Através destes três grandes blocos temáticos – atitude eufórica com as novas tecnologias, prerrogativa da recepção sobre a criação e esvaziamento do sentimento estético – a cultura artística contemporânea traçou e desenvolveu boa parte de suas questões, dos assuntos e temas que a absorveram. E o fato disso se ter operado em meio a uma rumorosa e incontida discursividade, com a solicitação da participação do espectador na obra atingindo o limite da tagarelice, tal já era um sinal de seu recuo como um problema cultural, sinal de que em algum lugar estava sendo ultrapassado, superado, incorporado.

É quando se começa a lançar novas indagações ao ser da atualidade, como no recente livro, *Pós-modernismo*⁸, da crítica inglesa Eleanor Heartney. Após analisar vários aspectos da cultura artística da pós-modernidade, em suas conclusões ela levanta a indagação sobre se “já estamos na era pós-pós-moderna?”, na medida em que, após duas décadas sob os imperativos de virtualização de tudo, “a

arte de hoje está repleta de celebrações do corpo, da natureza, da tradição, da religião, da beleza e do ego”. Retorno do real, se pode perguntar, ainda há pouco tomado como resíduo, sobra, resto de algo que o ultrapassava?... Trata-se, de qualquer modo, de um horizonte que mal se começa a vislumbrar, de uma espécie de tênue aquarela daquilo que estamos deixando de ser em nosso presente.

Retomando o fio a pouco suspenso do discurso bressaneano, da inatualidade de seu cinema frente a esse tipo de ambiência cultural, sua postura diverge tanto do apocalíptico quanto do integrado, tanto das visões demonizadoras da cultura informatizada quanto de sua angelização acrítica. E isso porque sua concepção do cinema está longe da visão que o consagrou como uma “arte de massa”, dirigida a um suposto “público médio”, ansioso pelos temas do momento, com gosto moldável através de apelos dirigidos à dimensão mais primária de sua estrutura psíquico-afetiva.

O cinema bressaneano não é de massa, é um *cinema de câmara*, mais próximo da construção e fruição musicais. Daí a questão do dispositivo cinematográfico se tornar tão crucial nele, num arco que vai da preocupação de estruturar seus filmes na escala do fotograma à consideração pela curiosidade do espectador fechado numa sala escura, individualizado, portanto. É o que se pode nomear de um *cinema-risco*, desde sempre refratário a algum tipo de facilitação complacente para com o espectador, mesmo quando o inclui. E isso porque as situações estéticas que propõe, os modos como as compõe e os materiais dos quais se utiliza, trazem a marca de uma *arte de resistência*, a desafiar a compreensão e o entendimento, insuflar a dúvida, a inquietação e o incômodo – o risco. Resistência, portanto, num sentido bem diferente dos estudos culturalistas que fizeram da equivalência entre prazer e resistência um de seus motes mais antihedonistas (se comparados com o hedonismo contracultural). Resistência não enquanto uma contracorrente ao curso da fruição estética, algo que poderia ter uma conotação reativa ao propor alguma espécie de contragozo. Mas resistência como uma força rebelde, intempestiva, que não cede às facilidades do gosto e significação dominantes, que desestabiliza e dobra os apelos integrativos lançados do cerne do grande sistema audiovisual; e que ainda assim se

mantém de pé enquanto bloco de sensações para além do sujeito percipiente que as criou. Tal é um modo, arrevesado, sem dúvida, de consideração pelo espectador, mas que pelo menos lhe força a pensar ao encenar-lhe e acenar-lhe com o impensado do pensamento. Algo, evidentemente, longe das situações de risco calculado que hoje lhe assujeitam de todos os lados.

Circunstanciemos alguns desses traços de extemporaneidade, num breve traçado das problemáticas dos quatro últimos filmes de Bressane: *O Mandarin*/1995, *Miramar*/1997, *São Jerônimo*/1999 e *Dias de Nietzsche em Turim*/2001.

Em *O Mandarin*, o argumento, entretcho ou pequena história, melhor dizendo, o disparador ou pretexto, é uma biografia musical do cantor-compositor carioca Mário Reis. Mas no curso do filme, retomando e transformando procedimentos de seus filmes anteriores, sobretudo *Tabu*/1982, vários encontros vão sobrepondo personalidades artístico-musicais da época áurea de Reis com as atuais (Carmen Miranda/Gal Costa, Sinhô/Gilberto Gil, Noel Rosa/Chico Buarque, Tom Jobim/Edu Lobo). De tal modo que daí se passa para o tema da colocação da voz (como se diz no filme, mais que o conteúdo ela “é a matéria-prima do poeta”) e deste para o assunto da musicalidade pura. Como diz Sinhô/Gil: “A forma de arte que poderia existir mesmo se o homem não existisse é a música, a pura objetivação direta da vontade”.

Em *Miramar*, a formação sentimental-intelectual-estética de um adolescente é pretexto para que as questões mais amplas do romance de formação, da literatura e da linguagem irrompam, atravessando o aprendizado cinematográfico do garoto. Aí, Machado de Assis, Oswald de Andrade, Eisenstein, constituem uma espécie de biblioteca imaginária de referência.

Com o filme seguinte, *São Jerônimo*, tais questões parecem encontrar uma tela-fundo há muito procurada: a luz-imagem do deserto, a vida nômade e precária do monge em seu esforço, descomunal, de tradução daquela que se constituirá em referência primaz de toda literatura ocidental – a Bíblia Latina-Vulgata.

Mas tal não constitui, sequer, um limite. Faltava o autor do Zaratustra, personagem conceitual nietzscheano que perfaz um iti-

nerário espaço-temporal que não há como não evocar o do monge-santo Jerônimo: o ir e vir do deserto seco à aldeia humana, do retiro à sociabilidade. Em *Dias de Nietzsche em Turim*, o cineasta segue a indicação do próprio filósofo, segundo a qual a potência de uma força se mede desde o ponto mais alto, atual, de seu exercício. Parte do último período de Nietzsche, anterior ao colapso, para uma tradução de seu pensamento para o “português”. Nietzsche, segundo a visão personalíssima de Bressane, não teria enlouquecido, mas retirado-se daquilo que havia sido, enquanto filólogo, “mestre da língua”, sua preocupação-mor – a linguagem. Nietzsche retirou-se do simbólico para a música, única forma de arte que poderia existir antes do homem, sem o homem, para além dele...

Como se pode perceber, nada de pragmática nem de metafísica comezinhas. E se tem algo de transcendente, é no sentido de uma intervenção que o cineasta opera do presente (aquilo que somos) em direção ao (in)atual (aquilo que já deixamos de ser, nosso devir-outro), para problematizar aspectos cruciais da euforia exclusivista de nossa era eletrônica. Como diz Bressane: “Na busca de novos recursos para a criação de novas tecnologias de produção artística, devemos antepor um movimento de intersecção, de passagem, inverso: procurar ‘a ignota voz’, o novo, o outro nos vestígios do esquecido, do desaparecido, do perdido... Da realidade virtual eletrônica, de computação gráfica, da holografia, é preciso voltar à sombra da caverna, à skiagrafia... e aos primeiros rituais sensíveis de expressão artística. Quanto mais imagem-máquina mais necessário será o desenho rupestre, este primeiro e pequeno cantão intelectual de nosso mundo”⁹.

Com estas proposições, lançadas no final da década passada em dois livros de ensaios, *Alguns* e *Cinemancia*¹⁰, ao mesmo tempo imanentes aos modos de realização dos filmes que pinçamos, Bressane amplia e torna mais complexo seu conceito de “cinepoética”, dos anos 80, modulando-o ao inserir o cinema na série das “artes divinatórias”, artes do desassossego em relação ao devir, ou seja, enquanto uma “cinemancia” – um a mais de risco, acaso e aventura para o cinema.

Certamente, não será através de linhas de fuga desse calibre que o cineasta conquistará platéias, nem mesmo diminuirá um certo

agastamento que seus filmes provocam. Mas, de maneira quase solitária, este é pelo menos um modo de desconfiar dos discursos transformados em senso comum, de interpelação de sua repetição exaustiva sob a forma de “doxa”, de intervenção no horizonte da boa consciência (a má-consciência foi típica do Cinema Novo...) que se propaga na produção cinematográfica da atualidade.

E para concluir, retornando ao começo, é importante repassar que o valor de uma obra artística independe de sua recepção numa dada configuração sócio-cultural, sobretudo, como no caso do cinema bressaneano, quando se trata de um tipo de criação que age no meio não por formação, por sedimentação de formas, mas por transformação no tempo. Nesse sentido, se o contexto de época, por razões diversas, é pouco ou nada acolhedor em relação à sua obra, cujas ressonâncias se dão alhures, nada justifica o pacto de silêncio sobre ela num ambiente de pesquisas como o da Socine.

NOTAS

1 NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo, Ed. 34, 2002.

2 TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “Da Estação Primeira de Mangueira à Documenta de Kassel: Hélio Oiticica nas Redes do Virtual”. *Percurso, Revista de Psicanálise*. São Paulo, 23 (1), 2000.

3 BRESSANE, Júlio. “Embriagado amor: Júlio Bressane filma fábula pornográfica”. *Folha Ilustrada*. São Paulo, 26/7/2002.

4 TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “Da Estação Primeira de Mangueira à Documenta de Kassel: Hélio Oiticica nas Redes do Virtual”. *Op. Cit.*

5 BELLOUR, Raymond. “A dupla hélice”. In: Parente, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1996.

6 MASCARELLO, Fernando. “Notas para uma teoria do espectador nômade”. In: Socine (org.). *Estudos de Cinema II e III*. São Paulo, Annablume, 2000.

7 LYOTARD, Jean-François. “Algo como: ‘comunicação... sem comunicação’”. In: Parente, André (org.). *Op. Cit.*

8 HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. São Paulo, Cosac&Naify, 2001.

9 BRESSANE, Júlio. “Noosmancia”. *Alguns*. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

10 BRESSANE, Júlio. *Cinemancia*. Rio de Janeiro, Imago, 2000.

O CINEMA DA AFETIVIDADE DE PAULO CÉSAR SARACENI

LUIZ CLÁUDIO DA COSTA – UNIVERSIDADE ESTÁCIO DE SÁ

Ao narrar, em seu livro *Por dentro do cinema Novo*, seu convívio com as pessoas em Arraial do Cabo, Paulo César Saraceni lamenta por não ter tido um Nagra para gravar as conversas com os habitantes locais e fala da sensação que viveu ao rodar seu primeiro filme: “Cheguei a chamar de troca amorosa – o *cinema da afetividade*” (Saraceni, 53 – grifo do autor).

Casa Assassinada dispõe um tempo de memória onde os conflitos, os afetos, as vibrações, circulam como lembranças espessas que se incorporam no *décor*, nos figurinos, na iluminação, nas vozes e atitudes dos personagens. Os sentimentos, as mágoas, as amarguras, os conflitos emocionais, na família dos Menezes são diversos. Timóteo, o irmão *gay* que se veste com as roupas e as jóias da mãe, é isolado em seu quarto para não envergonhar a família. Ana, que entrou para os Menezes ao casar-se com Demétrio, é rejeitada sexualmente pelo marido. Demétrio, o irmão mais velho e a razão que comanda a casa, tem consciência da verdadeira situação financeira da família, mas seus ciúmes de Valdo com Nina mostram seu desejo pela cunhada. Valdo, que se casou com Nina, sofrerá de ciúmes doentios por sua mulher a ponto de cometer uma tentativa de suicídio. O jardineiro Alberto, que será o estopim da briga entre os familiares e a causa da partida de Nina para o Rio de Janeiro, se mata com a viagem da amada. A multiplicidade dos conflitos morais e emocionais da família Menezes não permite a unificação da ação dramática, abrindo os enigmas caprichosa e imprevisivelmente.

Há, entretanto, um grande enigma no filme, que força o espec-

tador a sempre recolocar os conflitos em lista, a arrolar as questões, a inventariar constantemente as doenças e os ciúmes na tentativa de organizar os tempos que circulam e se justapõem. A saber, teria havido relação incestuosa entre Nina e André? Seria André filho de Nina com Alberto ou de Ana com o Jardineiro, como essa última relatou ao padre mais tarde? Os sentimentos conflituosos circulam, se dobram, se multiplicam e esse enigma permanece. Esse enigma abre a grande vala nessa família patriarcalista rural brasileira que permite aparecerem os vícios, as máculas, os estigmas. Mas esse fosso parece permitir novas composições no espírito.

Os acontecimentos são todos da ordem do afeto: a paixão, o desejo, o incesto, o ódio, o sofrimento da alma, a perda da juventude, a doença e, finalmente, a morte. Mas acima de tudo, são sensações perigosas e maléficas que estruturam o tempo da memória na narrativa do filme. *Casa assassinada* faz mover esses afetos, essa memória de um corpo que se exterioriza. Faz circular essas vibrações, faz correr pela casa e pelo corpo essa energia excedente, potencializando arranjos transgressores, destruindo os mesmos abrigos que as guarda.

Há uma apresentação inicial com os créditos do filme sobre as imagens da chácara onde se passa todo relato. As paredes são envelhecidas e descascadas mostrando as transformações do tempo. As ruínas da chácara remetem ao tempo, desdobrando o aniquilamento dos personagens e a derrocada da família Menezes. Depois da primeira cena com Nina morta sobre a cama, vemos o jardim de violetas, importante no desenvolvimento das situações dramáticas. O lilás das flores assim como o vermelho da fotografia carregam o peso dos afetos no filme. O vermelho e o lilás são qualidades quentes que encarnam os corpos e a casa dos Menezes. Mais do que os sentimentos e as emoções, são esses afetos puros que incorporados surgem como potências desreguladoras da vida. As violetas, que Nina espera ver colocadas em sua janela pelo jardineiro Alberto, são retiradas por Timóteo por conta de seu próprio desejo. Esse acontecimento gera uma briga entre Nina e Alberto e conseqüentemente, os ciúmes de Demétrio e Valdo.

Do mesmo modo que os afetos em *Casa Assassinada* encarnam os

elementos do cenário, eles os fazem nas faces em grandes planos. Segundo Wolfflin, um rosto pode ser delineado como na pintura Renascentista ou estriado como no Barroco. O linear limita e unifica a superfície sobre a qual forças externas agirão. Ao passo que o estriado expressa a explosão de forças internas, a intensidade sem limite (Wolfflin, 1989). Deleuze também teorizou as qualidades de um rosto no cinema, as características polares do *close-up*, a rostificação e a rosticidade. O primeiro é antes um rosto que pensa ou lembra e reflete com isso sua unidade receptiva. O segundo é um rosto cujas séries de micromovimentos intensivos expressam o desejo, o ressentimento, o ódio. Deleuze sustenta que os dois aspectos do primeiro plano coexistem, mas um pode prevalecer sobre o outro, como no tratamento de rostificação dado por Griffith e de rosticidade em Eisenstein (Deleuze, 1985). É preciso dizer que *Casa assassinada* foi todo rodado em cinemascopo, dando grande relevo aos rostos. O filme trata todos os planos como se fossem rostos, mas impera a rosticidade no filme de Paulo César, essa intensidade sem limites, esse expresso das paixões que já não podem estar definidas por limites precisos.

Em *Casa Assassinada* o afeto provoca o desfalecimento do corpo para a ação e toda sua energia se concentra nos micromovimentos da face. Os personagens são impotentes para tirarem-se da infelicidade daquela casa, pois os afetos os dominam e pesam sobre a capacidade motora do corpo para reagir. A cena em que Timóteo relembra com Nina o “pacto” do passado, com as vestes apertadas em seu corpo, é toda em um único plano médio. Os personagens estão sentados sobre a cama e os vemos da cintura para cima, um de frente para o outro. Ainda que não sejam *close-ups* propriamente, o tratamento é de rosticidade. O plano é fixo e os personagens não se movem, mas há uma intensidade febril em cada palavra de Timóteo, em cada expressão de seu rosto. Os movimentos afetivos de Nina a permitem abandonar sua mão sobre a face do amigo, descendo-a sobre a massa flácida de seu peito. O que transparece no rosto de Timóteo, privilegiado pelo plano que o coloca mais frontalmente que Nina, é apenas o estremecimento de um fogo concentrado e não a imagem de um corpo que pode agir. As palavras de Timóteo lembram sua derrota com a partida de Nina, seu desamparo frente a

onipotência dos Menenizes, a ausência de vontade de um “corpo sem serventia”, a “náusea fria” em seu espírito.

Casa Assassinada, depois da abertura com os créditos, começa com a cena em que Nina morta está estirada sobre a cama. Ao lado, está um rapaz de cabelos compridos que saberemos mais tarde ser André, o possível filho de Nina com Alberto. André se encontra junto à janela e o plano de seu rosto é muito próximo. Logo ele se dirige para o lado esquerdo da cama e seu rosto aparece perdido entre uma vela e algumas sombras. No enquadramento só tem seu rosto, mas agora quase oculto e mais distante da câmera. Um corte seco nos mostra o jardim de violetas e outro nos apresenta a cena de Nina doente sobre a cama, conversando com o mesmo rapaz de cabelos compridos da cena anterior. Ocorre um *flashback* nessa passagem da cena de abertura para a seqüência da personagem doente sobre a cama. É um retorno no tempo feito por André que lembra dos últimos momentos daquela que ele acredita ser sua mãe e com quem, cremos, manteve relações amorosas. Mas por que a opção do corte para o passado não foi feita no instante em que André se encontrava perto da janela com seu rosto no primeiro plano da imagem com a janela ao fundo? Por que o movimento para o outro lado do quarto, quando o rosto agora ficaria perdido entre penumbras dificultando a passagem clara para a lembrança de André?

Nessa lembrança que parece ser de André, Nina pede, entorpecida, para que ele ponha as violetas na janela, ordem que, mais tarde, saberemos, era dada a Alberto, o jardineiro. Ela pergunta se ele acredita em milagres. Ele diz que não. Ele, em certo momento, a chama de mãe e ela reclama dizendo que ele nunca a chamou assim. Ele, então, responde “sim, Nina”. Há um índice nessa cena da confusão entre as identidades de André e de Alberto, o que irá permanecer até o fim do filme no momento do “milagre”. Confirma-se que esse primeiro retorno ao passado é mesmo um *flashback* do rapaz quando voltamos outra vez ao presente e reencontramos André na mesma posição entre a vela e as penumbras, fazendo o movimento de retorno para a janela parando no mesmo local onde se encontrava no início da cena. Agora ele olha para cima como se fosse lembrar de alguma coisa, ainda que vire seu rosto para baixo antes

do corte seco que nos devolve mais uma vez o passado.

Agora, porém, o passado não pode ser lembrança de André, porque retornamos para o momento em que Nina chega pela primeira vez à casa dos Menezes. A cena que inicia com o plano de um trem atravessando o vale é a da preparação para a chegada de Nina na chácara. Agora temos um passado mais distante que o anterior lembrado por André. Nessa nova lembrança André não havia ainda sequer sido gerado. À espera de Nina estão os dois irmãos, Demétrio e Valdo, Ana, a cunhada, e Bete, a empregada. Na cena seguinte Bete visita Timóteo, que se diz ansioso para conhecer Nina. Finalmente, Nina chega jovem e saudável, trajando uma cor quente, o amarelo. Se o retorno ao passado não foi produzido por André, também não foi uma lembrança de Nina, uma vez que está morta. Nenhum nem outro seria portanto o narrador dessa história. Poderíamos aqui supor uma outra subjetividade, narrador externo à obra com poder de produzir cortes, fazer retornos ao passado, pular para o futuro. Mas teria esse narrador uma unidade ou ele também, assim como André e Alberto, seria uma conjunção híbrida de sujeitos? Estaria esse narrador observando de longe ou estaria ele tão próximo de seus personagens a ponto de misturar suas próprias emoções e afetos com aquelas de suas criações?

Poderíamos dividir o retorno ao passado do filme em dois blocos, depois do *flashback* de André. O primeiro bloco engloba todos os acontecimentos que vão da chegada de Nina até o instante de sua partida para o Rio de Janeiro: a conversa com Valdo no jardim sobre o dinheiro que ele nunca mandou para ela; a mesa do jantar com Demétrio, Valdo e Ana – cena em que Nina descobre que o marido e a família estão falidos; Nina na rede, conversando com Bete e falando da possibilidade de um herdeiro; Nina no quarto com Bete lembrando em voz *off* de uma situação com o coronel quando esse lhe deu um relógio; a visita de Nina ao quarto de Timóteo a quem ela pede, antes de se saber doente, para colocar um ramo de violeta em seu caixão; Ana, diante do espelho experimentando um xale colorido, seguida de Demétrio entrando no quarto e desprezando seu ato de vaidade; Ana com o padre contando como teve de fazer para ser uma Menezes; o encontro de Nina com Alberto e o tapa no rosto do jardineiro, cena avistada de longe por Demétrio; a tentativa de suicídio de Valdo; a

conversa, no jardim, de Nina com o médico sobre o ato de Valdo, situação que nos permite conhecer sobre a gravidez de Nina; e, finalmente, a cena em que o jardineiro, ouvindo o adeus de Nina, durante sua partida para o Rio de Janeiro, pega a arma que ela jogou fora pela janela depois da tentativa de suicídio de Valdo e se mata.

O início do segundo bloco se dá com o retorno de Nina. Ouvimos sua voz narrar em *off* contar que Ana foi ao Rio de Janeiro, encarregada por Valdo, buscar o filho do casal. Nina vagamente teria dito: “está aí, no hospital onde nasceu”. O que vemos na banda da imagem, primeiro é o casarão, depois Timóteo pelos corredores a ouvir nova conversa dos irmãos. Nessa cena descobrimos que se passaram 17 anos e ouvimos o nome do filho pela primeira vez. A seguir, as cenas que compõem esse bloco: André e Nina no jardim; André, nas escadas do jardim, dizendo a Bete que Nina fala com ele como se fosse outro; na sala, onde estão todos reunidos com Demétrio ao piano, Nina dança com André; Nina e Valdo no jardim falando de André; o reencontro de Nina com Timóteo no qual relembra o “pacto”; a descoberta de André, ao perceber que Nina está no quarto de Timóteo, sobre a mentira da família a respeito do tio que afinal não tem doença contagiosa alguma; André e Nina no jardim onde ela pede ao rapaz que a chame pelo nome, depois solta os cabelos e os dois entram no quarto do jardim onde se amam testemunhados por Ana às escondidas; Ana visitando André em seu quarto e tentando seduzi-lo; Nina jogando todas suas roupas no fogo; Ana com Demétrio falando da doença de Nina e do mau cheiro do corredor; Bete limpando as costas de Nina, que já se encontra sobre a cama; Ana de cabelos soltos segurando os lençóis que apanhou do quarto de Nina corre e dança enlouquecidamente, dirigindo-se para o rio onde os lava; André próximo à janela, como no início do filme, no quarto de Nina, que o chama de Alberto; Demétrio, jogando as coisas de Nina fora, acaba brigando com Valdo até que alguém os avisa da chegada do Barão; Ana que vai procurar o padre para contar seus pecados, narra que dormiu com Alberto e ficou grávida dele até que Demétrio a expulsou de casa e ela foi para o Rio onde teve seu filho. Nessa cena, Ana afirma que André não é filho de Nina e Alberto, mas dela com o jardineiro e que nessa história só André estava enganado, pois

Nina sabia que ele não era seu filho; e, a última cena, o velório de Nina, o Barão chegando, Timóteo sendo trazido numa rede por 4 homens e logo colocando as flores de violeta sobre o corpo de Nina pedindo um milagre, a entrada de André no velório contra o breu noturno atrás da porta. Timóteo tem um ataque, afinal nunca havia conhecido o sobrinho, isolado que estava em seu quarto, mas reconhece a semelhança com o jardineiro da figura que entra. Um corte seco nos dá a ver uma outra imagem, a de Alberto com cabelos curtos a ultrapassar o que parece ser a mesma porta de entrada do velório, sendo que contra a luz do dia do exterior.

Vamos fixar-nos no problema da relação das cenas entre si. Sabemos que há situações que vêm imediatamente antes de outras e há entre algumas até uma certa causalidade. A arma que Alberto usou para seu suicídio foi jogada por Nina pela janela. Com efeito, todas as situações parecem estar numa ordem consecutiva com uma enorme eclipse de dezessete anos. Algumas cenas até se conectam de forma a criar um sentido contínuo do tempo. Nina vai ao quarto de Timóteo porque antes ele já havia sido visto pedindo a Bete que a convidasse. Mas as relações entre as situações são frouxas e elípticas. O que aconteceu com Nina durante os dezessete anos que viveu no Rio? Que tipo de relação Nina manteve com Alberto para lhe dar um tapa apenas porque as violetas não estavam em sua janela? Mesmo essa informação só obtemos fragmentariamente. Em uma cena posterior, após a agressão de Nina a Alberto, o jardineiro diz a ela de sua tristeza pelo desaparecimento das violetas em sua janela. Em outra cena, vemos Timóteo retirar as flores da janela. A relação entre as cenas é elíptica e nos é difícil ter certeza sobre o antes e o depois, a relação de causa e consequência entre elas. As cenas são fragmentos do passado que surgem sem conexão de causalidade. Não são lembranças voluntárias de alguém. O primeiro *flashback*, a lembranças de André serve para nos jogar no passado, na Memória do Espírito. As situações não são meros presentes que passaram e que podem ser resgatados por um sujeito individual. São afetos vivos nos corpos dos personagens e a Memória do Espírito é a conjunção de todos esses afetos, uma espécie de agenciamento coletivo de afetos em forma de Memória. Há um presente de onde todos os momentos do passado

surgem. Parece-me que Nina morta sobre sua cama deve acontecer antes do velório no final do filme. Então todo o filme teria essa estrutura de um *flashback* em que o retorno ao presente ocorre posteriormente. A grande diferença é que não há uma única pessoa que lembra. Não há também diversos indivíduos que lembram ao ser interrogados, como em *Cidadão Kane*; em que os círculos de passado ficam nítidos e podem ser identificados a um ou outro personagem. Em *Casa Assassinada*, o passado é uma multiplicidade de agenciamentos de afetos que não podem ser remetidos a sujeitos individuais, não se reduz a um jamais. O passado só remete à Memória como Espírito, multiplicidade substantiva.

Para compreendermos melhor essa proposta de análise, vejamos o problema do narrador múltiplo. Em uma cena do primeiro bloco Nina conversa com Bete em seu próprio quarto, arrumando suas malas, depois de sua chegada na chácara. Elas falam das roupas, das reuniões na casa do Barão e em certo instante, num corte descontínuo, Nina aparece em plano médio-próximo ao lado esquerdo de uma paisagem pintada com águas de mar e rochedos. Nina olha diretamente para a câmera. Seus lábios não se movem, mas ouve-se sua voz. Ela narra lembrando uma situação no Rio de Janeiro com seu amante, o coronel, antes de seu casamento com Valdo, quando aquele lhe deu um relógio. Nina toma a posição de narradora direta, mas estranhamente não fala em som direto. Essa situação não pode ser lembrada por André nem por ninguém, uma vez que não foi dita em voz alta. Nina é narradora do acontecido como uma personagem do drama épico.

Se o personagem narrador é muito presente na construção do filme, o personagem testemunho também o é. Demétrio testemunha o tapa de Nina no rosto de André. Timóteo nos conta que testemunhou uma conversa de Demétrio com Valdo planejando a expulsão de Nina. O padre testemunha as carícias de Ana no corpo morto de Alberto. Timóteo outra vez testemunha uma conversa de Demétrio e Valdo, em que falam que Nina voltou para a chácara. André descobre que o tio Timóteo não tem doença porque testemunha um encontro de Nina com o tio. Ana testemunha a relação amorosa entre Nina e André. E todos testemunham o espetáculo de

Timóteo no velório de Nina. Qual a importância do testemunho? É claro que o testemunho é figura importante num inquérito sobre uma falta e o filme busca compreender se houve culpa, ainda que não fique resolvido. Mas quem viu e ouviu todos os acontecimentos foi o Tempo, a Memória, o Espírito, e não a lembrança que só pode revelar um único ponto de vista. A Memória, como testemunha do tempo, apresenta as diversas perspectivas de maneira elíptica e múltipla o que torna o julgamento sobre o acontecimento indecível. O milagre que ocorre no final do filme, com o aparecimento de Alberto entrando no velório, é mais um acontecimento surgido do Passado Puro. O surgimento do fantasma de Alberto é o milagre do Tempo, esse Fora absoluto que faz surgir a diferença no presente. O tempo é, portanto um conjunto de imagens que inclui os fantasmas dos mortos, ou melhor, a imagem mesma da morte, essa que faz ruir as estruturas e as enfermidades, mas que também possibilita, o novo, a vida, as mudanças. O vermelho é esse afeto múltiplo, ambíguo, ao mesmo tempo vida e morte. Nina, quando veio para a casa do Menezes, vestia muito cores quentes incluindo o vermelho. O vermelho vem a ser luz da moléstia, o câncer que atinge toda a casa e também o corpo de Nina. Mas ele é também a potência geradora do desejo, tabu que causará a doença e a morte. É, portanto, o que vai aniquilar a unidade, a estabilidade e a autoridade dos sujeitos, em *Casa assassinada*. Esse vermelho assolará, do mesmo modo, a construção estruturada do símbolo de poder da família Menezes. É o afeto que impõe a força que pode derrotar a ordem patriarcal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento, cinema 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo, cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

WOLFFLIN, Henrich. *Conceitos fundamentais da História da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

MÁ-CONSCIÊNCIA, CRUELDADE E NARCISISMO ÀS AVESSAS NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

FERNÃO PESSOA RAMOS – UNICAMP

A nossa modéstia começa nas vacas (...). Cabe então a pergunta – e por que até as vacas brasileiras reagem assim? O mistério me parece bem transparente. Cada um de nós carrega um potencial de santas humilhações hereditárias. Cada geração transmite à seguinte todas as suas frustrações e misérias. No fim de certo tempo, o brasileiro tornou-se um Narciso às avessas, que cospe na própria imagem. Eis a verdade – não encontramos pretextos pessoais ou históricos para a auto-estima. Se não me entenderam, paciência. E tudo nos assombra. Um simples “bom dia” já nos gratifica. Nelson Rodrigues. (Crônica “A Vaca Premiada”, da coletânea “A Cabra Vadia”)

A fratura de classes da sociedade brasileira está presente de modo recorrente em nosso cinema. Expressa-se no que podemos chamar “representação do popular”. Depois do intervalo da década de 80 (quando a produção nacional mais criativa estabelece um diálogo fechado com o cinema de gênero) retornam hoje os clássicos motivos da representação do popular (a favela, o sertão, o carnaval, o candomblé, o futebol, o folclore nordestino). Vemos, outra vez, agora de modo recorrente, a fisionomia do povo na tela do cinema brasileiro¹. Alguns elementos diferenciais, no entanto, marcam essa retomada.

O eixo que orienta a questão ética na representação do popular, a partir dos anos 60, é o sentimento de má-consciência. Esta má-consciência está localizada no fato de ser essa representação do po-

pular inevitavelmente a representação de um “outro”, a assunção de uma voz que não é a de quem a emite. Trata-se de uma rachadura que, seguindo a sensibilidade da Antropologia Visual, poderíamos chamar de epistemológica. Em sua complexidade contemporânea, já pode ser sentida em toda sua intensidade em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), tomando sua feição mais precisa em *Terra em Transe* (1966). Este, na realidade, é o filme no qual se constitui, como tal, a contradição ética, intrínseca à representação do popular enquanto “outro”, dilema que compõe o fulcro central da obra de Glauber Rocha. No campo do pensamento sobre cinema no Brasil, o livro *Brasil em Tempo de Cinema* (1ª edição em 1967)², de Jean-Claude Bernardet, sente nitidamente essa pressão da rachadura epistemológica e a consta em tom recriminatório: este “outro” que representa o povo, que possui ambições de um saber pelo povo, nada mais é do que a classe média olhando para seu próprio umbigo. Temos um cinema de classe média, em vez de um cinema popular, e isso incomoda a geração que fez o Cinema Novo. “Já imaginaram Gerônimo no poder?” nos diz Paulo Martins em *Terra em Transe*, encarnando a angústia da desconfiança da alteridade. Pois o “Gerônimo” hoje chegou ao poder e o Cinema Brasileiro ainda debate-se com sua sombra, na forma de uma má-consciência.

Neste artigo vamos dar um nome a esta má-consciência, em sua expressão contemporânea: a chamaremos de “narcisista às avessas”, e vamos considerar que sua manifestação embute uma forma de crueldade. A má-consciência para com a alteridade popular, hoje, desloca-se, e ao querer negar-se assume uma postura acusativa. As dúvidas para com o potencial do povo e sua cultura (presentes no primeiro Cinema Novo e, em particular, nos longas de Glauber da década de 60) desaparecem para ser substituídas pela imagem idealizada desse mesmo povo. Na outra ponta do pólo popular, no pólo negativo, não está mais a classe média ou a burguesia, mas a nação como um todo e, em particular, o estado e suas instituições. Estabelece-se então uma dualidade, povo idealizado/estado incompetente, que percorre a produção da retomada. Sua expressão mais agressiva aparece de forma nítida na produção anterior a 1º de janeiro de 2003. A satisfação e a catarse espectral realizam-se às custas de uma pola-

ridade maniqueísta (povo idealizado/estado incompetente), na forma de um “masoquismo primário” que, seguindo Nelson Rodrigues, chamaremos de “narcisismo às avessas”.

Estamos-nos referindo às estratégias desenvolvidas por filmes chaves da Retomada, para promover a satisfação egóica do espectador, através de mecanismos de catarse que incidem sobre a representação acentuadamente negativa de aspectos da vida social brasileira. Em uma rota de fuga, a satisfação catártica deste espectador não se direciona mais para o universo representado propriamente, mas identifica-se com a postura acusatória que a narrativa sustenta, enquanto instância enunciativa. A postura acusatória face a nação incompetente, emerge como a prova de não pertencimento ao universo sórdido representado. Rimos e nos admiramos com esse universo, mas não é nossa a responsabilidade pois estamos, junto com a narrativa, também acusando. Se a nação como um todo e, em particular, o estado brasileiro, é coberto com o “estatuto da incompetência”, aquele que acusa marca, pela iniciativa de acusar, seu não pertencimento à comunidade dos incompetentes.

Este é o prazer perverso, embutido na volúpia de representar o sórdido, que percorre o cinema brasileiro contemporâneo. Podemos identificar uma espécie de “naturalismo cruel” que percorre a produção contemporânea, tanto em sua vertente ficcional, como em sua produção de cunho documentário. Dentro de uma perspectiva mais intimista, ou a partir da má-consciência do narcisista às avessas, a representação naturalista cruel aparece em obras chaves da produção cinematográfica brasileira dos últimos dez anos: de *Central do Brasil* a *Cronicamente Inviável*, passando por documentários como *Notícias de Uma Guerra Particular*, *Boca do Lixo*, *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* ou *O Prisioneiro da Grade de Ferro*; ou ainda em *Orfeu e Dezesesseis Zero Setenta*, ou em *Como Nascem os Anjos*; *Um Céu de Estrelas*; *O Cego que Gritava Luz*; *A Grande Noitada*; *Bocage o Triunfo do Amor*, *Estorvo*; *Um Copo de Cólera*; *Bicho de Sete Cabeças*; *Latitude Zero* ou no pioneiro *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, ou ainda nos recentes *Uma Onda no Ar*; *O Príncipe*; *O Invasor*; *Dois Perdidos em uma Noite Suja*; *Cidade de Deus* ou *Carandiru*. Dentro de sua gama diversa, este “naturalismo cruel” pode ser definido pelo

prazer que toma a narrativa em se deter-se na imagem da exasperação ou da agonia. São constantes os longos planos dedicados para a representação de berros. A agonia e a exasperação dramáticas mostradas em detalhe e exageradas ao extremo para além de uma motivação dramática realista. O deboche, os risos histéricos são também representados de modo prolongado. Destaque é dado à imagem da miséria, à sujeira, à ação dramática em ambientes fechados e abafados (como prisões ou favelas). Dentro dessa tendência encontramos uma forte vertente de agressividade para com o espectador. O naturalismo cruel incomoda, provoca constrangimento e considera este constrangimento um trunfo. O espectador agredido, no entanto, parece conseguir sentir prazer com essa narrativa que embute uma estratégia de agressão. O naturalismo cruel sai da esfera intimista-psicologizante (onde, em diversos casos, permanece) para atingir a representação de uma nação socialmente cindida, através do escancaramento do popular e da dívida social.

Estes são os filmes que nos interessam aqui. A composição do naturalismo cruel com o narcisismo às avessas marca um percurso que embute uma forma de recepção. O genial da expressão rodrigueana ("o brasileiro tornou-se um narciso às avessas, que cospe na própria imagem") é conseguir resumir um traço essencial de sua própria obra (onde a crueldade excede) à forma de recepção que dela pressente: o caráter humilde, bovino, no limite masoquista, da personalidade do brasileiro, espectador ideal para ter prazer com a cascata iconoclasta de seus dramas (Plínio Marcos também não é estranho a este recorte).

Retomando o percurso esboçado: existe uma dimensão cruel no cinema nacional contemporâneo e esta crueldade embute uma agressividade – na forma do narcisista às avessas de Nelson – às instituições e ao estado brasileiro, em particular, ou ao Brasil e ao "brasileiro", em geral. Aventamos a hipótese que uma representação de caráter dual e maniqueísta (estado incompetente/povo idealizado), acompanhando um motivo recorrente da história do cinema brasileiro (a má-consciência própria à representação do popular e dos temas que lhe são correlatos), constitua uma forma dramática hoje predominante, dando vazão a um mecanismo tra-

dicional de catarse e identificação do espectador.

Vejamos, de modo mais detido, como este universo maniqueísta se expressa dentro de um eixo temático diferenciado sempre coberto pela expressão do naturalismo cruel face a humildade do narcisista às avessas. Dois grupos temáticos podem ser destacados, entre outros (deixamos de lado o intimismo dilacerado de *Latitude Zero*, *Um Copo de Cólera*, *Um Céu de Estrelas* ou *Lavoura Arcaica*): os filmes que expõem a representação das mazelas da nação face ao personagem anglo-saxão (estrangeiro/nação incompetente) e os que centram a construção da dualidade acentuando a oposição povo idealizado/nação incompetente. A oposição não é estanque e os elementos temáticos se sobrepõem. No primeiro caso, colocamos os filmes (pode-se certamente citar outros) *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*; *Como Nascem os Anjos* e *O Que É Isso Companheiro?*. No segundo, são emblemáticos *Central do Brasil*; *Notícias de uma Guerra Particular*; *Orfeu* e *Cronicamente Inviável*. Filmes mais recentes como *Cidade de Deus* e *Carandiru* adequam-se plenamente a uma análise centrada nestas categorias, mostrando sua pertinência. O eixo diferencial da produção recentíssima talvez venha a ter uma sensibilidade mais positiva e menos agressiva para com nação inviável.

A representação do estatuto da incompetência percorre *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* de ponta a ponta. A essência do Brasil aparece mostrada no universo baixo e servil da corte portuguesa que contamina irremediavelmente nossas origens. Já os personagens anglo-saxões exercem duplamente seu papel moderador. O narrador, além do poder de origem que a enunciação lhe confere, diverte-se e espanta-se com a incompetência dentro da qual desenrola-se o quadro histórico tupiniquim. Dentro do universo diegético, é o diplomata inglês que domina a situação política de maneira altiva.

Em *Como Nascem os Anjos* o estatuto da incompetência é figurado, de modo dual, entre os pólos povo positivo/estado negativo. E também aqui, a figura do personagem anglo-saxão surge exercendo seu poder moderador, face a nação brasileira exposta em suas misérias. O lado institucional desta nação, a polícia, é mostrada em oposição às demandas ponderadas e humanistas do norte-americano, mantido como refém, que solicita a presença de ONGs para evitar o assassinato

dos menores e também de uma Comissão de Direitos da Criança quando de seu resgate. A atividade da polícia é evidenciada como exemplo de incompetência, preconceito e irracionalidade. Também a mídia nacional é apresentada no mesmo tom. No lado “popular” da história, predominam personagens que não conseguem articular de modo coerente suas demandas: duas crianças volúveis e um bandido no limite da loucura. A figuração do universo do morro através de um bandido retardado e duas crianças inseguras, parece ter a função de fazer com que a contraposição estrangeiro/nação incompetente realize-se de modo inteiramente favorável ao primeiro. Configura uma visão masoquista da sociedade brasileira que oferece o que existe nela de pior para o exercício da condescendência do personagem anglo-saxão.

A postura humilde face ao personagem estrangeiro, fazendo dupla com a exibição da cultura popular, é recorrente na produção da retomada podendo ser detectada em outros filmes como *Bela Donna* de Fábio Barreto, *For All – trampolim da vitória* de Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz; *Natal da Portela* de Paulo César Sarraceni e *Jenipapo* de Monique Gardenberg. Em *Amélia* de Ana Carolina a postura humilde é tencionada e a dupla caipira desenvolve estratégias para driblar a opressão da prima-donna européia. O documentário *Banana is My Business* de Helena Solberg constitui uma exceção neste quadro.

Se a oposição personagem anglo-saxão/estado inviável exemplifica bem a dimensão humilde do narcisismo às avessas, a segunda dualidade apontada, entre povo idealizado/estado incompetente, marca do modo mais emblemático a representação naturalista cruel. Essa oposição surge em toda sua dimensão em filmes como *Orfeu* e *Central do Brasil*, estando também presente em *Notícias de uma Guerra Particular*; *Dezesseis Zero Setenta*; *O Príncipe*; *Uma Onda no Ar*; *O Invasor*; *Carandiru*. Em *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi) a redenção catártica não passa pela elegia popular, pois o horizonte da crítica acirrada também o atinge. Em *O Príncipe*, a preocupação em figurar o sórdido e o estado incompetente, é tão intensa que o movimento acusatório acaba desembarcando na depressão existencial. Diretores como Octávio Bezerra apresentaram no período uma série de filmes dentro desse horizonte. Das obras lançadas mais recentemente *Uma Onda no Ar* integra o grupo composto por *Orfeu* e *Central do Brasil*,

onde o popular idealizado opõe-se ao estado sórdido. Também em *Carandiru* respira-se o prazer narcisista às avessas na crítica acirrada à dimensão institucional do Estado, e sua posterior recuperação catártica. O fato de *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, fugir um pouco desse esquema talvez esteja na raiz das reações desencontradas que provoca. Em *Cidade de Deus* o pólo “estado brasileiro” continua a ser definido de modo negativo. Não ocupa, no entanto, no filme, a função de resgate emocional pela crítica, estabelecendo assim o contraste com o idealizado pólo positivo-popular. Isso incomoda, pois a postura humilde, embutida no narcisismo às avessas, não consegue realizar-se em sua plenitude. Nesse filme, a mistura da cultura popular com elementos da contra-cultura dos anos 60 (uma cultura essencialmente de classe média), é um dos fatores na quebra da dualidade. Os personagens de classe média não se configuram em clara oposição ao eixo popular. O povo em *Cidade de Deus* não é bonzinho, nem a exibição de sua cultura (samba, candomblé, futebol) ocupa espaço de destaque. Na realidade, a representação naturalista cruel atinge também o eixo do popular e não há resgate como em *Orfeu*. Em uma das imagens mais marcantes do naturalismo cruel no cinema brasileiro contemporâneo, o filme representa em detalhes o assassinato e a tortura de duas crianças. O salto clássico do narcisismo às avessas em busca da redenção está dado, mas o laço, no naturalismo cruel, não é apertado. A função desta cena parece ser a de um sadismo puro para com o espectador. *O Invasor*, de Beto Brant, mantém uma postura agressiva similar, carregando na imagem de um Brasil sórdido e negativo. Personagens corrompidos erram por um corpo social sem preceitos morais, reduzido à lógica chantagista e perversa de um bandido. Falta, no entanto, em Brant (como também em Meirelles), o pólo redentor popular que encontramos em Salles, Cacá e Ratton.

Três filmes chaves da produção contemporânea, *Central do Brasil*, *Orfeu* e *Cronicamente Inviável*, articulam-se de modo emblemático com a representação do popular no Cinema Brasileiro, apresentando os dilemas vividos pela “ruptura epistemológica” povo/classe média, acima mencionada, no horizonte ideológico contemporâneo. O ponto está em relacionar a representação do popular à postura humilde e

à crítica acirrada do narcista às avessas. Em *Central do Brasil* a má-consciência da protagonista (Dora) para com o povo humilde é evidente e sua oscilação constituirá o principal móvel dramático do filme. Trair ou não trair o povo é um dilema presente de forma recorrente no cinema brasileiro dos anos 60. Na década de 90, a tragédia existencial-política é mais rala e mais melodramática. Em *Central do Brasil* o percurso da narrativa é claro. Parte de uma visão do país que é acentuada em seu negativismo, para, em seguida, desenvolver um movimento de redenção pela catarse da piedade. O mais cruel dos crimes (o assassinato de crianças pobres para extração de órgãos), surge como algo corriqueiro na “central”, no coração, do Brasil. Dora é movida pela má-consciência, figurando em si o sentimento de classe dos cineastas (e de boa parte do público), com relação ao universo popular que circula na Central do Brasil.

A figuração da má-consciência, no entanto, parece ser excessivamente incômoda para ser deixada nesta forma, sem um horizonte no qual possa ser resgatada. E é a este resgate que se dedica a segunda parte do filme. Dora é purgada de suas oscilações sobre o sacrifício do menino na seqüência da procissão, quando mergulha fisicamente no povo e encontra-se embebida em sua fé e sua cultura. Um dos momentos-chaves do filme, a seqüência da procissão traz a comoção pessoal vivenciada internamente, produzindo como resultado a conversão definitiva da protagonista ao menino. A virada é bem marcada e a dimensão conflitiva que impedia o conagração com a causa popular desaparece do horizonte. Até a atriz Fernanda Montenegro parece estar agora mais à vontade para realçar seu personagem. Através da catarse pela piedade, explora-se o dilatado espaço entre a sordidez do crime pensado e o tamanho da conversão. É interessante notar aqui como o que chamei de “narcisismo às avessas” abre espaço para a constelação de emoções de caráter exaltativo.

Cronicamente Inviável é a obra que conseguiu delinear de modo mais preciso esse estatuto da incompetência ao qual nos referimos, sintetizado no título do filme. A representação da incompetência é horizontal. Todos são acusados. Não se abre uma exceção na qual o espectador consiga sustentar-se para salvar qualquer intuito de identificação. Também não encontramos a porta para a recuperação do

ego do espectador, pela catarse na figura do popular idealizado. Nem tão pouco está presente a figura redentora do personagem anglo-saxão. A nação como um todo é inviável e o filme vai percorrendo, um a um, seus agentes sociais, querendo demonstrar esta tese. Do Movimento Sem-Terra, passando pelas lideranças indígenas, movimento negro, homossexuais, burguesia, professores, ONGs, centros de caridade, projetos alternativos de recuperação de menores, todos são reduzidos à evidência da incompetência, do oportunismo e das intenções sórdidas. Qualquer tentativa pontual de se lidar de forma positiva com o caos social é desconstruída com uma ponta de prazer.

A representação da nação dilacerada em *Cronicamente Inviável* (embora não tão grandiloquente como em *Central do Brasil*), permite um tipo de satisfação do espectador que embute uma identificação à coletividade, próxima da que é própria à representação nacionalista exaltada. O pertencimento entusiasta aqui é definido a partir da identificação ao grupo que se congrega na postura crítica. O narcisismo às avessas acaba demarcando um nacionalismo às direitas. A idealização do popular e a acusação da nação incompetente são, na realidade, estratégias de sobrevivência dentro de um universo social que dá sérios sinais de esgotamento. A crítica acirrada e o naturalismo cruel são formas através das quais manifesta-se uma sociedade cindida e uma classe média perplexa com o rumo da história. Cineastas e público encontram no narcisismo às avessas uma forma masoquista de preservar o amor-próprio (e salvar a cara) face a uma realidade complexa que insiste em negar visões facilmente redentoras de nossa dívida social.

NOTAS

1 No II Encontro SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema) apresentei comunicação sobre o assunto intitulada *As Três Voltas do Popular e a Tradição Escatológica do Cinema Brasileiro*, mais tarde publicada em SOCINE (Org.). *Estudos de Cinema II e III* (São Paulo, Annablume, 2000, pg 48/57). Também desenvolvo o assunto em RAMOS, FERNÃO. "Má-consciência e Representação do Popular". *Latin American Popular Culture*, Los Angeles, vol. 20, 2001, pg 249-265. Neste artigo pretendo abordar o tema detendo-me na produção brasileira contemporânea.

2 BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. RJ, Editora Civilização Brasileira, 1967.

CIDADE DE DEUS: CRÍTICA E PÚBLICO

FERNANDO MASCARELLO – USP, DOUTORANDO

O acontecimento mais importante do ano cinematográfico brasileiro de 2002 – e quem sabe, da última década – foi, certamente, o “evento *Cidade de Deus*”. Refiro-me ao par filme/polêmica: a surpreendente recepção junto ao público e o explosivo debate envolvendo crítica, espectadores e o conjunto da classe cinematográfica nacional. Como é sabido, a polêmica foi pautada pela identificação, no filme de Fernando Meirelles e Katia Lund, de mais um exemplar da “cosmética da fome” – a controvertida categoria proposta pela crítica e pesquisadora Ivana Bentes com o intuito de denunciar uma suposta espetacularização do sertão e favela brasileiros pela parcela dominante do cinema da retomada. A grande mídia testemunhou a repercussão cultural alcançada pela polêmica; cobrindo o seminário “Da Estética à Cosmética da Fome”, ponto alto das discussões em torno ao filme, a jornalista Ana Paula Sousa, por exemplo, relatou: “Na sala de cinema, com as luzes acesas e uma bancada à frente da tela grande iniciava-se um debate que, em três dias, fez acadêmicos perderem a compostura, cineastas o traquejo e mediadores a paciência”, em meio a uma verdadeira “guerra de torcidas”¹.

O presente trabalho indaga sobre um dos aspectos que consideramos mais marcantes no discurso da crítica da cosmética da fome com relação a *Cidade de Deus*, o qual, em razão do foco estético e político-cultural que predominou nas discussões, pouco foi debatido: o seu flagrante e determinado elitismo. Este se evidencia na profunda má vontade demonstrada por esses críticos com respeito a um filme que: (1) propõe-se deliberadamente a dialogar com o grande

público; (2) realiza, para tanto, uma opção estratégica pelo modo narrativo clássico (ou, talvez, “pós-clássico”); (3) é extremamente bem-sucedido, narrativa e estilisticamente, no emprego desse modo de narração; e que, acima de tudo, (4) na opinião de parte substancial da crítica cinematográfica nacional, mantém-se dentro de padrões éticos e políticos mínimos em sua representação da favela e do tráfico. Ou seja: embora a noção de cosmética da fome seja elaborada fundamentalmente no domínio do estético, imediatamente incidindo sobre o do político-cultural, o texto constitui um esforço metacrítico que procura verificar suas reverberações no plano do sociocultural.

Para a implementação de nossa análise nessa esfera, no entanto, organizamos a investigação em torno a quatro diferentes tipos de prática operadas pela crítica da cosmética da fome, da ordem, respectivamente, do teórico, do axiológico, do político-cultural e do propriamente sociocultural. Sendo assim, logo após um primeiro momento de definição e descrição do objeto “discurso crítico da cosmética da fome sobre *Cidade de Deus*”, procedemos, sucessivamente, à descrição e interpretação de (1) sua ultrapassada compreensão textualista da espetatorialidade; (2) sua valoração das obras cinematográficas desde o exclusivo ponto de vista do público de alta cultura; (3) sua tentativa de intervenção sobre os contornos não apenas estético-ideológicos, mas também sociológicos, da produção cinematográfica nacional culturalmente canonizada; e (4) seu estímulo ao exercício de práticas de distinção social por parte do público detrator do filme.

Pode-se compreender a crítica da cosmética da fome contra *Cidade de Deus* como o resultado da convergência entre, por um lado, a utilização jornalística, por Bentes, da noção de cosmética da fome, e, por outro, o potencial polêmico de *Cidade de Deus*, já constatado desde a sua *première* mundial no Festival de Cannes. Suas origens remontam, portanto, a julho de 2001, quando da aparição dos artigos que consagraram jornalisticamente a noção. Naquele momento, a autora propunha midiaticamente a noção em contenda, nas páginas do *Jornal do Brasil*, com Mariza Leão (produtora do filme *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende (1997), atacado por Bentes), mais especificamente no texto deflagrador do debate, “Da Estética à Cosmética

ca da Fome”, de 08/07/2001². O potencial explosivo de *Cidade de Deus*, por outro lado, já demonstrado desde Cannes, em maio de 2002, é sinalizado, por exemplo, em matéria da *Folha de São Paulo* de 20/08/2002³ (a dez dias da estréia em circuito nacional), na qual o jornalista Marcelo Bartolomei afirmava que, “mesmo antes de estreiar nos cinemas brasileiros, *Cidade de Deus* é um filme polêmico”. Foi no artigo “*Cidade de Deus* promove turismo no inferno”, finalmente, publicado n’*O Estado de São Paulo* de 31/08/2002 (dia seguinte à estréia da fita), que Bentes pela primeira vez mobilizou a noção de cosmética da fome para atacar a obra e intervir sobre o forte debate que se anunciava, obtendo grande repercussão jornalística.

Com base nessas informações, gostaria de encaminhar uma definição da crítica da cosmética da fome com relação a *Cidade de Deus* como um campo discursivo, constituído pelas enunciações não apenas de críticos de cinema, mas de agentes pertencentes a outras esferas da comunidade cinematográfica/artística nacional, como pesquisadores e cineastas, caracterizado pela detração do filme com base na noção de cosmética da fome. Enquanto campo discursivo, a crítica da cosmética da fome não se resume, portanto, às enunciações de um único agente (a crítica Ivana Bentes), ainda que este possa ter exercido o papel de catalisador para a constituição do campo. Ao mesmo tempo, não esgota o discurso detrator do filme, havendo uma série de agentes que, a despeito de investir contra a obra, não se utilizam da noção proposta por Bentes.

Em que pese tal complexidade da conformação do campo discursivo da crítica da cosmética da fome, nossa descrição do objeto tem seu foco limitado aos dois textos acima citados de Bentes. Em “Da Estética à Cosmética da Fome”, de julho de 2001, Bentes critica a representação, na maior parte da produção cinematográfica da retomada, dos territórios do sertão e da favela, empregando, para tanto, as idéias expressas por Glauber Rocha em seu texto-manifesto “Uma Estética da Fome”, de 1965⁴. Depois de terem sido fundamentais para o Cinema Novo dos anos 60, de acordo com Bentes “o cinema brasileiro dos anos 90 vai mudar radicalmente de discurso diante desses territórios da pobreza e seus personagens, com filmes que [os]

transformam... em ‘jardins exóticos’ ou museus da História, como em *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende”, sertão dos “afetos duradouros” e do “reencontro com o humanismo”, “território de conciliação e apaziguamento social”, como em *Central do Brasil*, de Walter Salles, ou, ainda, “favela do personagem do *pop star* e do traficante”, como em *Orfeu*, de Cacá Diegues (1999). Ter-se-ia se verificado nestas obras uma passagem “da ‘estética’ à ‘cosmética’ da fome, da idéia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao *steadcam* [sic], a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o ‘belo’ e a ‘qualidade’ da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas”.

Em “*Cidade de Deus* promove turismo no inferno”, Bentes amplia a sua reflexão, porém deslocando-a para o eixo dos temas da favela e da violência, e direcionando-a ao que designa como um “novo-realismo e brutalismo latino-americano”, “demissão de um discurso político moderno em nome de narrativas brutais, pós-MTV e videoclipe”, que “englobaria filmes que iriam de *Amores Perros* [*Amores Brutos*, Alexandre Iñárritu, 2000] a *O Invasor* [Beto Brant, 2001]”. O Cinema Novo é novamente trazido à baila, na acusação da autora de violação ao seu interdito, sintetizável num “não gozarás com a miséria do outro”, por este brutalismo, que teria como base “altas descargas de adrenalina, reações por segundo criadas pela montagem... as bases do prazer e da eficácia do filme norte-americano de ação onde a violência e seus estímulos sensoriais são quase da ordem do alucinatório, um gozo imperativo e soberano em ver, infligir e sofrer a violência”, a qual é transformada, portanto, em “teleshow da realidade, que pode ser consumido com extremo prazer”, mostrando-se “randômica, destituída de sentido, [chegando] à pura espetacularidade”. Isso produziria um reforço de estereótipos “em que o pobre aparece como ‘portador’ de risco e ameaça social”, e se vincularia a um “turismo” em que a pobreza e a miséria são pensadas como “museu da humanidade”, “pontos turísticos com seu primitivismo-exótico, multiculturalismo e modos de vida em extinção”. As imagens assim produzidas, de acordo com a autora, são incapazes de produzir um “sobressalto ético”, uma “sensibilidade outra”.

Cidade de Deus é qualificado como o “supra-sumo desse novo

brutalismo, aqui tendo como referência, entre outros, o filme de gangster, as sagas da máfia, o épico-espetacular e a estética MTV". Na opinião de Bentes, o filme homogeneiza os relatos dos inúmeros personagens do romance homônimo de Paulo Lins, do qual foi adaptado, para mostrar a favela e o tráfico "de forma totalmente isolada do resto da cidade, como um território autônomo". Além disso, as "espetaculares e siderantes" cenas de violência são o resultado de uma "linguagem super-ágil", havendo "uma quantidade de assassinatos e violência marcantes", uma "violência gratuita, violência institucional". E "a narrativa nos remete frequentemente para uma sensação já experimentada no filme de ação hollywoodiano, o 'turismo no inferno' em que as favelas surgem não como 'museu da miséria', mas novos campos de concentração e horrores", "espetáculo consumível dos pobres se matando entre si".

Iniciamos a nossa análise sociocultural do discurso da crítica da cosmética da fome contra *Cidade de Deus* evidenciando os fundamentos teórico-axiológicos de seu elitismo. O primeiro, de natureza teórica, consiste em sua compreensão da espetatorialidade cinematográfica com base no ultrapassado conceitual semio-lacano-althusseriano da década de 70, elaborado por Jean-Louis Baudry, o segundo Christian Metz e Laura Mulvey, entre outros, ao qual a historiadora da teoria Judith Mayne se refere como "teorias da homogeneidade"⁵. Essas teorias homogeneizavam e essencializavam a instância espetatorial, reduzindo-a a uma entidade aprioristicamente determinada pelo texto fílmico e a-histórica (ou seja, com uma subjetividade não constituída por desejos e experiências individuais, sociais e contextuais). Além disso, mostravam-se homogeneizantes também em sua abordagem ao cinema hollywoodiano ou dominante, considerado ideologicamente assujeitador por essência, invariavelmente ofertando, portanto, representações ética e politicamente incorretas da realidade.

É patente a compreensão da espetatorialidade com base nessas teorias pela crítica da cosmética da fome, em sua pressuposição das leituras realizadas e, sobretudo, dos prazeres (turísticos, sádicos, fugazes, descomprometidos) experimentados pelas audiências de *Cidade de Deus*. E, além disso, no rigor extremado com que condena a repre-

sentação, no filme, da realidade da favela e do tráfico, lembrando o furor dicotômico e maniqueísta do bom cinema (o contracinema modernista-revolucionário) contra o mau cinema (o cinema dominante hollywoodiano – no caso, identificado como “o filme de gângster, as sagas da máfia, o épico-espetacular e a estética MTV”), típico do semio-lacano-althusserianismo dos anos 70.

A verdade é que, conforme assinalam as “teorias da heterogeneidade”, designação empregada por Mayne em referência à teorização da espetatorialidade cinematográfica a partir da década de 80, especialmente a de inflexão culturalista, somente a realização de pesquisas de recepção nos poderia revelar a “economia espetatorial” das audiências frente a *Cidade de Deus*, o que não foi realizado. Observe-se nesse sentido, aliás, que as breves enquetes promovidas à saída das salas de cinema, como, por exemplo, a da matéria do *Correio Braziliense* de 03/09/2002 (“Público aprova *Cidade de Deus*”), sugerem precisamente o oposto ao afirmado pela crítica da cosmética da fome, ou seja, o forte impacto ético e político da maior parte dos espectadores frente ao filme.

Este primeiro fundamento do discurso crítico da cosmética da fome é elitista em sua dupla patologização da instância espetatorial. Esta acontece, em primeiro lugar, em sua designação, para o público, de um lugar passivo e assujeitado frente ao texto fílmico, com a conseqüente autonomação do crítico ou teórico para uma posição ativa, baseada em sua superior capacidade simbólica, desveladora dos “verdadeiros” sentidos da obra, que o habilita à condição de proprietário e legislador sobre os significados da produção cinematográfica. E a patologização manifesta-se, ainda, na demonização essencialista do cinema clássico, visto como instrumento inapelável de uma representação ética e politicamente incorreta, e impróprio, portanto, como objeto de um gosto legítimo.

Já o segundo fundamento elitista do discurso crítico da cosmética da fome é de natureza axiológica, e trata-se de sua valoração dos filmes desde o ponto de vista exclusivo do público cinematográfico da alta cultura. Como é sabido, toda e qualquer prática crítica opera fundada em um conjunto de pressupostos estético-axiológicos que informam sua metodologia de atribuição de valor às obras artísticas.

A axiologia (ou ciência do valor) tem por função demonstrar a universalidade e objetividade destas regras de valoração. No entanto, para os teóricos de uma perspectiva pós-axiológica à crítica (de que são exemplo Northrop Frye, Pierre Bourdieu, Richard Rorty e Barbara Herrnstein Smith), desenvolvida a partir de meados do século XX, o valor da obra jamais é objetivo ou universal, mas sempre contingente. Para Smith, é sempre relativo a três instâncias fundamentais: 1) é relativo à audiência que julga a obra (por exemplo, um público de alta, média ou baixa cultura); 2) é relativo às funções que se espera que cumpra a obra (por exemplo, entretenimento, elevação estética, sensibilização política etc.); e 3) é relativo às circunstâncias de fruição da obra (por exemplo, em um cinema do circuito alternativo, em uma sala de multiplex, em casa, etc.). De modo que a valoração é sempre dependente de três variáveis: 1) É bom para quem?, 2) É bom para quê?, e 3) É bom em que circunstâncias⁶?

Para a elitista crítica da cosmética da fome, a valoração da produção cinematográfica e, mais especificamente, de *Cidade de Deus*, deve-se realizar exclusivamente desde o ponto de vista do público da alta cultura, sem contemplar os desejos e interesses, o gosto, enfim, do grande público. Isso é facilmente derivado de sua abordagem, típica dos autores da crítica da cultura de massa, binarista aos prazeres em seu entendimento ofertados pelo filme de Meirelles e Lund. Estes, ela qualifica como prazeres turísticos, sádicos, fugazes e descomprometidos, inferindo-se o seu privilégio a outra espécie de gozo, a dos prazeres “éticos”, sofisticados, permanentes e engajados legitimados pelo público da alta cultura.

Para a contra-axiologia, o elitismo da crítica de alta cultura (e, certamente, dos críticos da cosmética da fome) pode ser sintetizado, na verdade, em sua utilização histórica das práticas de valoração das obras de arte como uma atividade normatizadora com um duplo objetivo: 1) a canonização do gosto, dos prazeres e das obras do público da alta cultura; e 2) a patologização do gosto, dos prazeres e das obras do grande público. Daí a investida patologizante, por parte do discurso crítico da cosmética da fome, contra a apaixonada relação do público brasileiro (mais de 3 milhões de espectadores) com o filme.

Estas observações nos habilitam a uma apreciação em perspecti-

va histórica do significado sociocultural da crítica da cosmética da fome. O que parece estar em jogo, em termos político-culturais, são os contornos não apenas estético-ideológicos, mas também sociológicos, da produção cinematográfica nacional culturalmente canonizada. O despeito destes críticos poderia ser entendido como a manifestação de um temor pelo aprofundamento de um diálogo entre esta “grande produção cinematográfica nacional”, na década de 60 profundamente identificada com a alta cultura, com as culturas de gosto médias e baixas, em um processo que poderíamos descrever como o de um “vazamento cultural”. Este acirramento parece estar-se implementando através da intensificação, no cinema da retomada, de um deslocamento (iniciado no interior do próprio Cinema Novo com Gustavo Dahl, Cacá Diegues, o próprio Glauber, etc., e aprofundado nos anos 70 com a Embrafilme), desta produção cinematográfica nacional culturalmente canonizada desde uma orientação estético-ideológica modernista e revolucionária de cinema (que teve seu ápice na estética da fome glauberiana) a outras mais próximas do modo narrativo clássico. A proposição da noção de cosmética da fome ao final dos anos 90 apareceria, nesse contexto, como o cerne conceitual de uma estratégia discursiva concebida com vistas a uma disputa em torno aos limites estético-ideológicos e, conforme nossa descrição, também sociológicos, do “grande cinema brasileiro”. Algumas linhas de Smith não poderiam ser mais ilustrativas: “As instituições de autoridade valorativa serão convocadas, permanentemente, a formular argumentos e técnicas com vistas a validar os gostos e preferências legitimados pela comunidade, mantendo afastado, desta forma, o barbarismo e a constante ameaça de iminentes colapsos (...)”⁷.

Esta atuação político-cultural da crítica da cosmética da fome é inseparável, por fim, de seu estímulo discursivo ao exercício, por parte do público detrator de *Cidade de Deus*, de práticas de distinção social, conforme o sentido conferido à noção por Pierre Bourdieu⁸. Aqui, o filme de Meirelles e Lúnd transforma-se em emblema da “estética popular” e do “gosto bárbaro”, ameaçadores da legítima “disposição estética” e do “gosto puro”, e a desqualificação do filme, com base nas estratégias argumentativas da crítica da cosmética da fome, funciona, para o público usuário, como “uma *expressão distintiva* de

um posicionamento privilegiado no espaço social”, o qual habilita, através da posse de uma capacidade simbólica superior, à fruição de um elaborado cinema de alta cultura. Uma observação de Bourdieu é particularmente iluminadora a respeito deste uso social do discurso crítico contra *Cidade de Deus*; para ele, “o mais intolerável, para os que se consideram os detentores do gosto legítimo, é sobretudo a reunião sacrílega dos gostos que o gosto esforça-se por separar”. Ora, é justamente o caso da fita: em seu reconhecimento quase unânime por um imenso contingente de público das mais distintas inserções sociais, *Cidade de Deus* invade (reproduzindo com perfeição o movimento do *Invasor* do filme de Beto Brant) o território simbólico do “grande cinema brasileiro” – o qual estaria reservado, no entender das autoridades do gosto, ao cinema da alta cultura.

NOTAS

1 Em “Fla-Flu estético”, *Carta Capital*, 25/09/2002.

2 De acordo com nota, o texto fora apresentado originalmente como conferência na Universidade de Oxford, Inglaterra, em outubro de 2000.

3 “*Cidade de Deus* é retrato da guerra civil nos morros cariocas”.

4 *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, julho de 1965.

5 Em *Cinema and Spectatorship* (Londres: Routledge, 1993).

6 Em *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988), pp. 13-4.

7 Idem, ibidem, p. 18.

8 Em *La Distinction: Critique Sociale du Jugement* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1979).

DO NÃO-LUGAR AO LUGAR COMUM: A CIDADE NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

ANGÉLICA COUTINHO – PUC-RIO, DOUTORANDA
UNIVERSIDADE ESTÁCIO DE SA

A cidade moderna é delimitadora de uma fronteira a partir da qual reconhecemos o rural, separamos o centro da periferia, o público do privado, a cena da obscena¹. Nela reconhecemos o cidadão, aquele que tem história e faz história, ou seja, quem realmente importa se tomarmos a perspectiva da modernidade excludente. Fora do centro, importa narrar a fim de mostrar o exotismo do excluído ou assumir a defesa política dos figurantes da ficção moderna. Ou seja, a cidade é uma fronteira que define a identidade e a alteridade. No entanto, como podemos expressar categorias como essas na contemporaneidade? Na verdade, a produção artístico-intelectual revela que as fronteiras estão esfumaçadas. Na produção literária dos anos 90, autores como João Gilberto Noll e Sérgio Sant'anna mostram uma tendência geral ao desvalorizar progressivamente a cidade como personagem para valorizar a circulação e a subjetividade em uma nova temporalidade.

Na obra de Noll, por exemplo, *Rastros de verão*, de 1986, leva um personagem-narrador até Porto Alegre à procura do pai, mas ele só encontra um possível filho. Nomeia-se a cidade, mas ela esvazia-se de significado pois não pode mais ser origem, já que não é nem mesmo o lugar possível do pai. Três anos depois com *Hotel Atlântico*, seu personagem-narrador é um andarilho, sem nome, sem pouso e sem destino eliminando qualquer fronteira, qualquer delimitação de espaço.

Já em *Harmada* de 1993, o sétimo livro, Noll radicaliza suas escolhas ao abandonar completamente as referências deixando de nomear não apenas ruas e cidades, mas também os personagens.

As escolhas da obra de Noll são concretizações das características que Marc Augé encontra na contemporaneidade que ele chama de supermodernidade na qual a abundância factual com a “história nos nossos calcanhares”, a abundância espacial com o paradoxal “encolhimento do planeta” e a abundância de si mesmo, do excesso de presença do ego, da individualização das referências destrói a possibilidade de localizar e cria *não-lugares* definidos como:

(...) as instalações necessárias à circulação das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongados onde são estacionados os refugiados do planeta².

Idéia que se contrapõe ao espaço fundado pela cidade moderna, como o Rio de Janeiro do início do século, que se civilizou pretendendo se tornar a Paris dos trópicos e excluindo do seu cenário os cortiços e os pobres. A fronteira tornou-se clara a partir desse lugar inventado, pois pretendia ser o que não era – europeia –, cujas características se assemelham ao que Marc Augé chama de “lugar comum” a partir de Antropologia. É comum porque pertence a todos que se definem como cidadãos em contraposição aos excluídos no início do século XX. É geométrico porque a partir de fronteiras permite a identificação ou estranhamento. É temporal pois o lugar também se realiza no tempo ao ser definido a partir do percorrido e do datado. Ou seja, a cidade moderna é relacional, identitária e histórica.

Uma cidade assim definida não é possível nem em Noll, nem em Sérgio Sant’anna. Ele já apontara para a essa impossibilidade no conto *Cenários* do livro de 1982, *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, no qual o escritor tenta descrever um lugar a partir do narrar, mas sempre conclui que “não, não é bem isso”. Nos três contos de *O monstro*, de 1993, a impossibilidade de qualquer delimitação de fronteira é transferida para o mundo das palavras que passa a ter como missão realizar o que a dimensão do real não permite. Por isso, o professor de filosofia Antenor Marçal reivindica a morte da jovem Frederica, pois não era capaz de suportar que outro se apropriasse de sua narrativa. Da mesma forma, Beatriz busca, através de uma carta, alcançar o gozo não realizado no momento do encontro físico com

Carlos. Mais radicalmente ainda o pianista Antônio Flores tenta reconstruir sua história ao contá-la para uma jovem amante encontrada entre um aeroporto e outro, únicos locais constantes em sua vida de circulação, marcada pela impossibilidade de volta ao lar, pois a sua casa não existe mais. Podemos encontrar as mesmas marcas no conto *A senhorita Simpson*, do livro de mesmo nome, publicado em 1989, e que nos interessa já que foi a fonte do filme *Bossa Nova*, de Bruno Barreto, lançado em 2000, constituindo parte de nossa proposta de identificar o papel da cidade na narrativa.

A novela, como é classificada, tem uma epígrafe na qual o narrador Pedro Paulo estabelece uma relação entre o pai – origem – e o tipo inesquecível – passageiro –, representado pela senhorita Simpson do título, que foi sua professora de inglês. Há na novela três núcleos de personagens sempre descritos na perspectiva do narrador: os alunos do curso de inglês, a família de Pedro Paulo e o núcleo dos personagens do livro de inglês. Estes são personagens sem fala, mas têm vida na medida em que seus comportamentos e suas decisões são assunto do cotidiano dos alunos que muitas vezes vêm na decisão de escolher essa ou aquela história alguma insinuação da professora de inglês como diz Gordo a Pedro Paulo:

E se você se der ao trabalho de estudar o próximo capítulo em casa, o que aliás devia, verá que amanhã o casal Dickinson, depois do almoço à beira da piscina, irá dormir a sesta juntos. Praticamente baterão a porta do quarto na cara de Mr. Jones. E o que você acha que eles estarão fazendo lá dentro, hein?, me diga. (...) Sou capaz de apostar que no livro do próximo ano a Marjorie terá um irmãozinho³.

A novela opera auto-referencialmente ao revelar o ridículo de considerar pessoas de papel do livro de inglês como reais alertando-nos para o fato de que aqueles que ali conhecemos, inclusive o narrador, também são construções.

Essa impossibilidade de identificar, de definir fronteiras identitárias, pois nunca temos certeza do que cada um é, expande-se para os cenários onde a novela acontece: a sala de inglês, o bar onde os alunos vão depois da aula e outro bar no centro da cidade, o carro do Gordo, a casa do pai de Pedro Paulo, a casa da ex-mulher, a casa

de Miss Simpson e a casa de Pedro Paulo. São cenários cujo modo de uso é definido por uma espécie de contrato, mas que se revela como não-lugar justamente quando o contrato é rompido, ou seja, quando a ação que ali ocorre não é a ação que seria própria a um lugar identitário, histórico e relacional. Em toda a novela há um embaralhamento de tempo, espaço e identidades, pois uma sequência pode começar com os personagens do livro de inglês e misturar-se com os da vida de Pedro Paulo, que os leva para os sonhos e fantasias sexuais.

A fim de tratar da questão do espaço, vamos tomar como exemplo a casa de Pedro Paulo: é um apartamento na Rua Prado Júnior, em Copacabana, onde não há televisão, nem telefone. Sempre que lá chega, ele toma dois valiums e dorme. Quando ele está acordado, por seu apartamento transitam as diversas mulheres entre Ana, Mary Ann e Mara Regina que se relacionam com Pedro Paulo e, em seguida partem, como se ali fosse um quarto de hotel de alta rotatividade e elas todas uma só mulher. É um espaço que “não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude”, como diz Augé⁴, definindo uma das características do não-lugar.

E a solidão aprofunda-se não apenas quando Pedro Paulo percebe a dificuldade em dialogar com o pai, que ele pensa conhecer, mas quando essa origem paterna de difícil definição desaparece totalmente com o suicídio. Pedro Paulo tenta, então, escrever a história que o pai sempre prometera escrever, mas não conseguiu. No entanto, ele é incapaz de assumir esse papel assim como é também incapaz de voltar para a casa que o pai deixou. Ele está definitivamente desenraizado. Decide-se assim por viajar com uma mochila nas costas e um brinco na orelha. Podemos identificar nesse momento final da novela uma metáfora que atravessa a história dos povos que “trabalham e retribuem a viagem, seja como modo de descobrir o ‘outro’, seja como modo de descobrir o ‘eu’”⁵, ou seja, buscar a construção de uma identidade assim como recriar fronteiras ao sair da Copacabana, no Rio de Janeiro, para outra Copacabana, a da Bolívia, e reconhecer uma temporalidade ao reconhecer um passado sem glórias. E é justamente nesse momento final da novela, que o narrador descreve passo-a-passo uma trajetória, durante a qual ele completaria 30 anos, e

cujo objetivo é procurar “*aquele alto* onde eu deveria sentar-me com *aquele índio*, ainda que ele se encontrasse ausente”⁶. Apenas aqui, a paisagem faz sentido como lugar, espaço significante, de uma busca a partir de uma nova origem pois Pedro Paulo parte como se renascesse e deixa para trás “não a minha juventude, mas a minha velhice”⁷ ocupando o espaço do viajante, considerado por Augé, o arquétipo do não-lugar⁸.

Como podemos ver, a novela *A senhorita Simpson*, apesar de ocasionalmente citar ruas do Rio de Janeiro, constrói sua narrativa a partir de incertezas de todos os tipos, pois não podemos nem mesmo definir em que momento e por quem a novela foi escrita. Afinal, a epígrafe pressupõe um narrador que poderia ser Pedro Paulo, mas que sabemos, não conseguiu escrever e partiu para a outra Copacabana. Fala-se a partir do espaço da negação, do não, daquilo que não é tempo histórico, não tem fronteira, não é lugar reiterando assim, como já vimos, as marcas da ficção contemporânea.

Na transposição para a tela, há um apagamento. Nada das marcas da escrita contemporânea está presente, o que talvez tenha sido o motivo para Sérgio Sant’anna declarar que o cineasta Bruno Barreto “não entrou no espírito da coisa”⁹. O filme caminha na contramão da idéia de não-lugar e reescreve o texto situando espaço-temporalmente a narrativa. Para começar, um dos principais espaços de trânsito da novela – a sala de aula de inglês – não tem nenhuma importância no filme, assim como os alunos transformam-se em figurantes. O único que permanece personagem é Acácio. Pedro Paulo é um advogado com escritório particular cujo pai é um sensível alfaiate que morre do coração. Não há angústias existenciais no protagonista, mas há alguma tristeza na professora de inglês, viúva que sofre para se libertar da lembrança do marido. Há ainda a ex-mulher, a estagiária e a internauta em busca de namorado e aluna de Miss Simpson que servem como contraponto bem-humorado da história.

O filme, que não manteve o nome original da novela para não ser confundido com o desenho *Os Simpsons*, se intitula *Bossa Nova* e pode ser classificado dentro do gênero de crônica urbana de costumes. Temos uma situação amorosa recheada de situações engraçadas, encontros, desencontros e reencontros selando o “felizes para sempre”

ou pelo menos por algum tempo. Tudo ancorado em uma trilha sonora e em imagens do Rio de Janeiro que reforçam a idéia da cidade maravilhosa. O que parece bem claro é a intenção do filme ter sido feito mais para o mercado norte-americano do que para o mercado brasileiro até mesmo por suas facilidades lingüísticas, já que grande parte dele é falado em inglês. E mais: utiliza-se também expressões mais comuns aos norte-americanos que aos brasileiros como, por exemplo, quando a ex-mulher de Pedro Paulo chocada com o fato de que seu amante chinês vai ao banheiro de porta aberta liga para o ex-marido e pergunta: você já fez número dois na minha frente? Diante da perplexidade do marido que não entende o significado da pergunta, ela insiste: "número dois, Pedro Paulo!" Obviamente ficamos tão surpresos quanto ele, pois a expressão não é comum ao brasileiro médio.

Além dos facilitadores lingüísticos, o que nos interessa aqui é a questão da imagem da cidade: o Rio de Janeiro é, no filme, mais do que pano de fundo, personagem dessa história. A presença das paisagens mais comuns da cidade faz-nos crer que um romance como esse só poderia acontecer na cidade maravilhosa embalada pelas músicas da Bossa Nova cuja obviedade o diretor Bruno Barreto justificou dizendo ser uma homenagem. Esse é um lugar de sentido inscrito na memória e simbolizado como o lugar antropológico que Augé compara ao mundo fechado da fantasia dos indígenas no qual não se conhece, mas se reconhece:

(...) isto é, para ser passível de um discurso, um diagnóstico, nos termos já repertoriados, cujo enunciado não seja suscetível de chocar os guardiões da ortodoxia cultural e da sintaxe cultural. Não seria de se espantar que os termos desse discurso sejam geralmente espaciais, a partir do momento que o dispositivo espacial é, ao mesmo tempo, o que exprime a identidade do grupo (as origens do grupo são, muitas vezes, diversas, mas é a identidade do lugar que o funda, congrega e une)¹⁰.

Vemos aí uma perfeita definição para o Rio de Janeiro, metrópole que reúne pessoas de várias origens, e como qualquer outra grande cidade cria uma identidade a partir de si. Constitui-se, assim, o espaço físico como o lugar comum a todos cujo sentido podemos estender a expressão "lugar comum" definida em relação ao

esteriótipo, ao clichê. Vemos assim, não apenas no filme *Bossa Nova*, mas em muitos outros que estão sendo produzidos dentro do gênero da comédia de costumes, a valorização das paisagens cariocas mais comuns no imaginário não apenas estrangeiro, mas também nacional, que chamaremos de imagens-clichê cuja significação vai além do que vemos, mas também está presente no comportamento dos personagens e suas falas.

Percebemos a tendência desde o filme *Como ser solteiro*, dirigido por Rosane Svartman, em 1997, no qual o lugar comum estava presente em seu mais amplo significado e a definição do espaço físico com suas marcas identitárias, relacionais e históricas bem demarcado. O subtítulo do filme é “uma comédia de maus costumes” e começa com a frase “tudo azul na América do Sul”. A partir da cena de abertura com um avião no céu carregando uma faixa com o nome do filme – imagem comum nas praias do Rio no verão – entra uma cena de um grupo jogando capoeira às margens da lagoa Rodrigo de Freitas com uma música que diz coisas como: “nasci na Baía de Guanabara, o Pão de Açúcar me batizou e a cidade me criou”. A partir daí começa a história de um carioca namorador que quer ensinar ao amigo tímido e intelectual como conquistar uma mulher. Além das imagens-clichês da cidade, principalmente a praia onde se passa a maioria das cenas, há também lugares da moda como um restaurante japonês e personagens de identidade claramente determinada, ou diríamos clichêizadas, como o interpretado por Marcos Palmeira que ao retornar ao Rio assume sua homossexualidade e declara: me descobri em Nova Iorque. Há ainda marcas da tradicional divisão entre Rio e São Paulo quando um empresário paulista que engordou e ficou careca quer aprender a fazer sucesso com as mulheres e, por isso, vai mudar-se para a Vieira Souto, em frente à praia de Ipanema.

O filme de Svartman é exemplar no gênero ao qual se filia também *Bossa Nova* e mais recentemente *Avassaladoras*, de Mara Mourão, mas que também inclui os dois filmes de Sandra Werneck: *Pequeno dicionário amoroso* e *Amores possíveis*. São filmes que trabalham dentro do registro da cidade moderna com suas fronteiras e tipos definidos e narrativas delimitadas pelo gênero constituindo a idéia de lu-

gar comum em sua amplitude, ou seja, mais do que referente ao espaço físico, mas também ao comportamento e discurso claramente identificado, com fronteiras delimitadas.

Percebemos que em sentido contrário trafega a safra paulista de filmes dos anos 90 acompanhando a mesma linha da literatura contemporânea ao privilegiar o não-lugar com todas as suas implicações narrativas. Os filmes da diretora Tata Amaral, por exemplo, podem ser analisados sob esse prisma. Em *Um céu de estrelas*, de 1996, apesar de toda a história se passar dentro da casa da protagonista, essa casa não é mais o lugar do conforto, da segurança, da ação comum. É um lugar invadido pelo namorado metalúrgico e sua violência que metaforiza a violência urbana. É nesse não-lugar que sua mãe é assassinada sem que a protagonista nada possa fazer e de onde o exterior é visto apenas pela televisão. O fora é mediado e esse não-lugar também transforma-se no fora quando a polícia o invade e apenas câmeras da TV podem mostrar o que acontece na casa.

Dos filmes mais recentes, *O invasor*, de Beto Brant, radicaliza a falta de identidade, de história e de lugar não apenas ao contar uma história violenta que poderia acontecer em qualquer metrópole tematizando o apagamento das fronteiras sociais, mas também ao fazer escolhas estéticas com a montagem em ritmo de rap, um não-ator como protagonista e assumindo a granulação da imagem que altera a profundidade de campo e cujo resultado aproxima-se do novo olhar proposto por Nelson Brissac Peixoto:

A velocidade provoca, para aquele que avança no veículo, um achatamento da paisagem. Quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, contra uma tela. A cidade contemporânea corresponderia a este olhar. Os prédios e habitantes passariam pelo mesmo processo de superficialização, a paisagem urbana se confundindo com *outdoors*. O mundo se converte num cenário, os indivíduos em personagens. Cidade-cinema. Tudo é imagem¹¹.

Ou seja, o olhar dos personagens é esse porque eles estão sempre em trânsito ou naqueles espaços públicos de rápida circulação ou definidos por uma relação contratual – ruas, motéis, bares, periferia.

Não há âncora, não há referência no mundo dos excessos. Nele somos jogados como espectadores assim como somos lançados dentro das narrativas sem certezas dos autores contemporâneos.

Podemos assim perceber que a literatura e um certo cinema contemporâneo assumem a metrópole como um espaço sem fronteira, desterritorializado, onde identidades múltiplas se cruzam e o fim da narrativa é incerto. Não sabemos o que vai acontecer com o casal de *Um céu de estrelas*, nem com Ivan depois que a polícia o entrega ao invasor Anísio e o sócio Giba, assim como não sabemos se Pedro Paulo chegou à Bolívia na novela de Sérgio Sant'anna. Por outro lado, há uma produção na linha da comédia de costumes que trabalha o lugar comum como o autêntico, o típico que rejeita o cosmopolitismo, como fazia Álvaro Lins ao falar sobre o Rio de Janeiro em *Os mortos de sobrecasaca*. Essa opção com significativa presença no mercado interno atende também aos interesses de exportação de filmes ao oferecer o exótico reforçando a idéia de paisagem tropical, encantadora onde os homens e as mulheres são sedutores natos. E mais: onde é possível mergulhar nas águas do Arpoador e encontrar o mais perfeito e límpido azul.

NOTAS

1 Obscena deve ser entendido como “fora da cena”, conforme definido por Renato Cordeiro Gomes em “João do Rio – vielas do vício, ruas da graça”. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

2 AUGÉ, Marc. *Não-lugares – Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994. p. 36.

3 SANT'ANNA, Sérgio. *A senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 124.

4 Augé, Marc. Idem. p. 95.

5 IANNI, Octávio. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

6 SANT'ANNA, Sérgio. Idem. p.229.

7 ibidem. P. 230.

8 AUGÉ, Marc. Ibidem. p. 81.

9 Sérgio Sant'anna e o impasse da ficção brasileira. Reportagem do jornal *O Estado de São Paulo* em 07/10/00.

10 AUGÉ, Marc. Ibidem. p. 45.

11 PEIXOTO, Nelson Brissac. “O olhar estrangeiro” in: *O olhar*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ESTUDO DE UM ROSTO EM UM CÉU DE ESTRELAS

MARCIA REGINA CARVALHO DA SILVA

Em *Um céu de estrelas* há, desde a sua primeira seqüência, a composição de um retrato da personagem feminina Dalva, interpretada por Leona Cavalli, com todo o seu potencial descritivo e narrativo. Esse retrato é expresso por meio do emprego de primeiros planos ou superenquadramentos do seu rosto. Ou seja, o detalhe do rosto ganha ênfase com a presença de um quadro no quadro, fundamentado pela utilização de molduras internas tais como espelhos e janelas.

A busca de uma leitura do conteúdo da expressividade do rosto desta personagem é uma interrogação constante para o espectador. Este fica atento à problematização do sujeito que é colocada no filme através da fragmentação do corpo. Identifica-se uma espécie de convite a decifrar os efeitos subjetivos que se escondem nos detalhes enfatizados do lugar/cenário ou da situação da protagonista, e não somente dos conflitos explícitos entre as personagens.

A relação câmera-ator intercala ao longo de todo o filme momentos acelerados com momentos mais contemplativos em sintonia com os acontecimentos narrativos. A câmera passeia pelo cenário grudada nas ações das personagens mas também, constantemente, desiste de seguir os movimentos dos corpos ou fazer incidir neles o seu próprio movimento para executar, à margem do ritmo predominantemente veloz do filme, superenquadramentos dos rostos de Dalva e Vítor. E esse vínculo entre câmera-ator, destacado principalmente com o isolamento do rosto, incita a empregar, como procedimento, uma análise desta personagem apoiada em seus ges-

tos, bem como nos procedimentos especificamente cinematográficos que compõem as molduras das performances em questão.

Para isso, é possível apresentar uma segmentação do filme em três momentos básicos ao resgatar duas cenas emblemáticas realizadas a partir de primeiros planos do rosto de Dalva, considerando que o primeiro momento apresenta as personagens, o tempo, o espaço, e o conflito do filme; o segundo momento é o desenvolvimento da narrativa; e, por último, ocorre o seu desenlace.

Desde o plano detalhe do batom até a cena em que vê-se um *close up* do rosto de Dalva através do espelho do banheiro verifica-se a apresentação do filme. Nessa abertura, o que mais chama a atenção é a maneira como Dalva se prepara para entrar em cena ou, em outras palavras, como esta personagem se apresenta por meio de seus gestos e deslocamentos pelo cenário. Dado que se inicia um destaque para os detalhes dos gestos e expressões faciais de Dalva, permitindo-nos acompanhar os seus movimentos ao esparramar a pigmentação vermelha do batom em seus lábios, e o seu próprio olhar ao constatar a sua aparência e presença refletida no espelho. Como, também, é possível notar a textura dos seus cabelos quando flagramos o seu gesto ao retirar uma toalha que envolvia a sua cabeça.

Ainda nesse primeiro momento, a entrada do personagem Vítor também é realizada por meio de um primeiro plano, no qual apresenta-se o seu rosto emoldurado pela portinhola da porta da casa. Contudo, é o rosto de Dalva que ganha uma ênfase marcante e, com isso, reitera o foco narrativo da história ao longo do filme.

O desenvolvimento da história inicia-se após a cena em que Dalva joga água fria em seu rosto no banheiro. A partir daí o ritmo do filme segue os seus atos contraditórios diante do jogo de sedução de Vítor, já que mesmo com o seu objetivo de fazer com que ele saia da casa, para que possa partir para Miami, tudo o que ela faz acaba por emaranhar ainda mais a situação. E esse conflito revela aos poucos uma certa cumplicidade do casal, a qual alia, mesmo com a reconciliação amorosa impossível, violência e erotismo a cada acontecimento narrativo.

Finalmente, o desenlace da trama parece ser encaminhado a partir da cena em que Dalva e Vítor negociam a volta da energia elétrica

da casa com os policiais. Nesta cena vê-se Vítor apontando um revólver para a cabeça de Dalva, quando os dois estão direcionados para o exterior da casa, colados na janela da sala. Com um movimento da câmera, sem deixar de mostrar os dois personagens, nota-se o reflexo do rosto de Dalva que é centralizado na tela, entre os trançados da janela. E logo em seguida, a câmera desfaz o seu movimento.

O uso desta pontuação na narrativa segue uma estrutura a qual poderíamos comparar com a narrativa do cinema clássico norte-americano¹. No entanto, o uso dos primeiros planos que enfatizam o rosto de Dalva não são utilizados de uma maneira a funcionar como uma descrição psicológica convencional das personagens ou da própria trama. Nota-se a impossibilidade de se identificar uma clara motivação para os atos e gestos das personagens, como também, não há uma exploração do corpo como objeto de voyeurismo, nem tampouco conseguimos precisar uma explicação psicológica simplista em sua caracterização.

Portanto, esta ênfase do rosto não é associada a uma criação de glamour ou qualquer outra imbricação com a iconografia da sexualidade feminina convencional². Além disso, Dalva é perseguida pela câmera de uma maneira que nos remete ao cinema moderno devido à presença de um comprometimento entre a *mise-en-scène* e os atores, o que nos permite “sentir a câmera” e a presença do ator diante desta câmera.

Entretanto, torna-se relevante comentar que ao verificar no filme essa função retórica de pontuar a linearidade da história a partir de um documentário do rosto de Dalva, com uma estrutura narrativa que gira em torno da personagem e de seu drama, e uma importante presença de uma câmera tátil, que demonstra uma mobilidade imprevista e gestual responsável pela manifestação de um estilo que busca captar o exterior dos seres e coisas valorizando as superfícies, pode-se indicar a existência de uma conjugação entre alternativas “aparentemente inconciliáveis” de aspectos ou traços de estilo tanto clássicos como modernos.

Isso permite, de certa maneira, empregar provocativamente a curiosa terminologia de Rogério Sganzerla “de corpo mais alma” para “denominar” este agenciamento dos elementos formais de *Um céu*

de estrelas. Para isso, é preciso levar em conta os seus textos de inclinação teórica e reflexiva sobre os olhares clássicos e modernos no cinema realizados a partir de uma análise do papel da câmera e de suas relações com as personagens, nos quais o crítico e cineasta pratica um balanço do cinema, com uma visão própria, ao denominar como cineastas da alma ou “clássicos” aqueles que possuem uma preocupação com os conflitos interiores do homem atentos aos seus dramas, tais como Bergman, Bresson, Fellini, Visconti e Resnais. E como cineastas do corpo ou “modernos” aqueles que perseguem um “cinema físico” atento às aparências dos seres e coisas, tais como Hawks, Fuller, Losey, Godard e Walsh. E, principalmente, ao construir uma síntese destas duas vertentes com um “cinema do corpo e da alma” em filmes singulares tais como *Noites de circo* de Bergman, e *Viver a vida* de Jean-Luc Godard³.

Não obstante, sabe-se que antes dos críticos, como Germaine Dulac e Jean Epstein (porta-vozes do cinema de vanguarda) conceberem o cinema como “expressividade do mundo” colocando o primeiro plano de um rosto como um dos seus principais trunfos, vários cineastas e produtores conduziram certas experiências reveladoras da força dramática do rosto isolado na tela. Como é o exemplo de Griffith, que usando a tradicional metáfora, muito antes de 1920, já instruíra seus atores para a importância dos olhos como “janela da alma”, trazidos para perto no *close up*⁴.

Segundo Pascal Bonitzer, inspirado nas concepções de Eisenstein⁵, o *close up* é “suplemento” do drama em benefício de uma concepção do plano como fragmento. Também ele afirma que se pode apreender este fragmento como um espaço tátil, o qual evoca uma função háptica, se remetendo à Deleuze e ao seu estudo sobre a pintura de Francis Bacon⁶.

Esta metáfora do “tato visual” pode ser constatada no filme por meio deste uso recorrente de primeiros planos para pontuar a estrutura da narrativa, o que parece materializar a construção de uma “visão de perto” em que se pode “tocar” Dalva com os olhos. Este estilo de proximidade traz na inter-relação dramática dentro do enquadramento um efeito de presença quase sempre marcado com a relação dos corpos com o cenário, e com a postura tátil da câmera,

a qual se relaciona com os atores a partir de sua movimentação e captação de detalhes. Visto que o tratamento da câmera no filme explora tanto objetos como nos planos de um batom, da faca ou de um quadro-relógio de um céu estrelado, como também uma atenção ao rosto das personagens ao mostrar certos trejeitos faciais de Dalva e Vítor.

Parece possível, então, afirmar que esse tratamento da câmera testemunha e descreve o comportamento das personagens por meio de uma articulação dos atores com a cenografia da casa, e a partir da criação de um peso dramático para a fisionomia de cada personagem. O rosto de Dalva em primeiro plano demonstra uma singularidade na forma de representação visual que, conforme é iluminado e composto no quadro, contribui para a elaboração plástica e dramática desta personagem. O rosto isolado destaca a impressão de um acesso à sua “realidade” ou mesmo “verdade” de suas emoções em relação a Vítor, tais como as suas reações enfatiadas com a presença insistente dele, ou mesmo a atração sexual entre os dois.

O detalhe do rosto parece transmitir uma sensação daquilo que não se filmou, sem a mediação de palavras, no qual o indizível torna-se visível. A atenção aos rostos evoca uma impressão de intimidade diante da expressividade das personagens, o que requer uma espécie de percepção da espessura da representação de um instante vivido. E de certa forma, recupera-se uma tradição que o cinema herdou do teatro, por meio do tratamento do rosto como uma máscara, expressão de sentimento e de emoção, a qual nos provoca uma indagação diante do dualismo entre o rosto e a alma – o gesto e o corpo⁷.

Além disso, a importância do rosto que se coloca de maneira excessiva, no que diz respeito ao tamanho da imagem da figura em relação à tela, e no sentido de uma proximidade, a qual interroga o espectador a “olhar de perto” esta personagem, cria uma ênfase na caracterização das personagens enquanto indivíduos singulares que possuem uma história particular. Portanto, resgata uma certa noção de “sujeito”. E com isso, nos lança a identificar a configuração de um olhar distinto proposto pelo filme.

Este olhar torna-se evidente ao analisar a *mise-en-scène* de suas cenas finais, nas quais verificam-se o contraste de dois diferentes

“modos de ver” a situação/história com as atitudes do tratamento da câmera empregado ao longo de todo o filme em oposição às imagens produzidas pela televisão.

Na sequência final, acompanha-se os gestos de Dalva enquanto frita dois ovos, e de Vítor ao colocar dois pratos e alguns talheres sobre a mesa da cozinha. Há um jogo de olhares entre os dois personagens que parece reforçar a cumplicidade revelada ao longo do filme. Assim como, evidencia-se uma sensação de cansaço expressa pelas personagens diante de toda a situação instaurada, ou de todo o jogo dramático já desenvolvido, e que neste momento aponta para um desenlace.

Após a refeição, Vítor entrega o revólver para Dalva, e ela dirige o seu olhar para a tela da TV. Em seguida, destacam-se as imagens captadas na rua: vêem-se vários rostos mascarados de policiais que cercam a casa, e os gestos largos da repórter ao relatar de maneira imprecisa o drama privado vivido dentro da casa. Há a inserção de um som de tiro, e com isso, a câmera da televisão invade a casa seguindo os policiais. A TV filma o seu próprio percurso até encontrar Dalva e Vítor na cozinha. Então, capta a imagem de Dalva debruçada na mesa com o revólver na mão, no canto direito da tela e, no outro lado, vê-se apenas o letreiro “AO VIVO”. A câmera movimenta-se para o lado e mostra Vítor morto, com a cabeça ensangüentada sobre a mesa. Logo em seguida, ela volta para a sua posição anterior e se fixa para mostrar as poucas reações gestuais de Dalva, que respira ofegante e olha fixamente em direção a Vítor, e depois, em direção à própria câmera.

Esta diferenciação de dois olhares dentro do filme desmascara a impertinência do discurso televisual, o qual tenta flagrar, ironicamente através de sua câmera de tele-reportagem, um instante de violência e de morte mas acaba por penetrar a casa somente após as resoluções das ações, as quais permaneceram fora de campo. Este olhar que se apresenta por meio da televisão parece transformar a história de Dalva e Vítor em imagens destituídas de necessidade interna ou significado, em que a ação se justifica por si mesma e através de personagens desprovidos de qualquer drama interior.

A postura da câmera de TV reforça a impressão de um olhar

que transforma os mesmos personagens protagonistas em “objetos” de um espetáculo. Essa câmera traz, em sua movimentação, um certo gesto perplexo ao captar a presença das personagens, visto que mesmo quando ela invade a casa e encontra Dalva, há uma imprecisão na sua forma de registrar a imagem desta personagem. Dalva aparece nessas últimas imagens com uma expressão facial e gestual que nada parece revelar. Não há uma aproximação de seu corpo, seja com imagens de seu rosto ou de outro detalhe qualquer. O que permite, portanto, identificar nas imagens a configuração de uma “visão de longe”, oposta à que o filme privilegia quando atrela uma atenção ao rosto e ao corpo na relação câmera-ator.

Há também uma diferença marcante no modo como vemos o rosto de Dalva, ou mesmo de Vítor, em relação aos outros rostos que aparecem neste encerramento, dado que os rostos dos policiais estão mascarados e aparecem de relance. E alguns superenquadramentos do rosto da repórter, recortados pela tela da TV, não destacam uma expressividade singular. A atenção criada por estes enquadramentos parece ser apenas para a própria gestualidade das personagens, em sintonia com a agilidade de suas buscas ou intenções diante de uma resolução para o conflito vivido dentro da casa, levando-se em conta tanto a resolução do trabalho policial como a da captação das imagens pela TV.

Apesar disso, não caberia aqui a recapitulação de uma tradição do cinema em opor verdade/mentira entre cinema/televisão. Mas é preciso remeter à atenção a organização da história através do ângulo de observação, pois ao apontar um “olhar à distância” e um “olhar de perto” coloca-se uma diferença que é de função, valor, e não somente de posição no espaço.

Também não caberia aqui dizer que a “expressão do rosto” torna inegável a capacidade da imagem, pela força exclusiva de suas relações internas, trazer a verdade à tona. É preciso levar em conta um certo contexto histórico destas imagens, sem as premissas de “expressividade total” ou de um retorno naturalista, características estas levantadas e discutidas por inúmeros autores ao longo da história do cinema⁸.

De uma maneira geral, pode-se identificar um certo conteúdo

social que permeia o filme por meio desses elementos formais aqui estudados. Permitindo, com isso, um questionamento quanto ao uso desta ênfase no rosto e a possibilidade de se criar a partir deste uma relação com a paisagem da história. Afinal de contas, o retrato realizado por meio dos primeiros planos do rosto de Dalva pode comportar, seguindo por exemplo as concepções de Deleuze⁹, um espaço e um tempo, como se os tivesse apropriado às próprias coordenadas das quais se abstrai, carregando consigo um fragmento de céu, de vida urbana, da intimidade da casa, da cumplicidade entre as personagens¹⁰.

No tocante ao seqüenciamento dos planos ao longo do filme e o seu contraste com a postura proposta pela televisão resgatam-se algumas tensões entre o que é exterior ou interior, tanto da casa onde se concentra a história como das personagens. Isso incita um resgate de uma certa deterioração presente na paisagem, e nesse exemplo de relacionamento humano ou drama individual inserido nesta paisagem¹¹.

A ambientação da história na cidade de São Paulo parece escapar às exigências do exercício narrativo e da linguagem, para além do quadro e do enquadramento, tornando-se também expressa nos corpos das personagens, principalmente de Dalva, em sua gestualidade desorientada, em suas ações e reações arbitrárias, em seu modo de falar e posturas do corpo.

Mas afinal, o rosto de Dalva possui uma carga dramática com uma força e um mistério inerentes, que carregam traços de sua individualidade e de sua inscrição social, dos seus afetos e de sua desorientação entre ações e reações não deliberadas. A cada novo acontecimento do conflito desta personagem, descobre-se com ela a impossibilidade não apenas de uma reconciliação amorosa e familiar mas também de sua liberdade em mudar a sua própria vida sem um embate real diante de seus obstáculos, que eram a sua mãe e o seu ex-noivo.

Ao longo de um dia, Dalva vivencia uma sensação de esperança ao arrumar as suas malas; desafio ao tentar convencer Vítor a ir embora; medo ao constatar o assassinato de sua mãe ou ao ser agredida; e desejo quando se entrega a uma abrupta relação sexual, em frente ao local onde se encontra a sua mãe morta. E esta cadeia de sensações inusitadas é quebrada por singelas cenas domésticas, em que Dalva, por exemplo, prepara um café ou frita dois ovos estrelados.

Portanto, a postura criada ao longo do filme trabalha uma “experiência-limite” que conjuga sonhos, gestos impulsivos e violentos, desejo e morte, sem apresentar na construção narrativa um ponto de vista apto a julgar ou condenar as ações. Nota-se uma dramaturgia econômica e áspera através da relação câmera-ator, revelando uma representação de uma “verdade” que é posta na interioridade, quer dizer, na relação intersubjetiva e num espaço íntimo de duas pessoas solitárias e alienadas. E é nessa interioridade que se baseiam os motivos das decisões manifestadas, é nela que se oculta o efeito traumático das decisões, sobrevivendo a toda modificação ou interpretação externa.

Constata-se, então, que os primeiros planos do rosto da protagonista feminina são utilizados como um suplemento para a compreensão da trama e do estilo deste filme, o que promove uma espécie de convite a um mergulho na subjetividade desta figura feminina, e em sua trajetória inconstante de revelação e engano que permeia uma experiência de vida na cidade de São Paulo, inscritas no cinema a partir do estilo visual da narrativa.

E afinal, o estilo de *Um céu de estrelas* demonstra uma impressão ética ou um certo olhar de dignificação em relação às experiências intransmissíveis e singulares que podem ser vividas por pessoas comuns, com todo enigma e incompreensão que podem permanecer em seus gestos e expressões.

A singularidade deste filme, portanto, parece estar justamente na manifestação de seu estilo que respeita o ritmo e a disposição das coisas e seres através da elaboração de “um exercício do olhar”. E este estilo é comprovado pelo comportamento da câmera que documenta a ficção, com um certo caráter realista que transforma os espectadores em testemunhas do que é visível em cada detalhe, ou torna-se visível diante da configuração de um modo de ver a presença do invisível na imagem.

1 Este estudo é parte integrante de minha dissertação de mestrado, defendida em 2003, na Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Rubens Machado. Esta pesquisa contou com apoio financeiro do CNPq, e com diálogos atenciosos com Ismail Xavier, Lúcia Nagib e Luciana Araújo, os quais agradeço muito.

2 Ver, por exemplo, BORDWELL, David, *Narration in the fiction film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.

3 Ver, por exemplo, MULVEY, Laura. "Cinema e sexualidade". In: XAVIER, Ismail (org.), *O cinema no século*, Rio de Janeiro, Imago, 1996, pp.123-139.

4 Em "Cineastas da alma" (12/06/65); "Cineastas do corpo"(26/6/65); e, "Corpo mais alma" (31/6/65), In: SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*, Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2001.

5 Em Ismail Xavier, "Cinema: revelação e engano", in: NOVAES, Adauto(org.), *O olhar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, pp. 367-383. Ver, também, Jean Mitry, "Les premiers gros plan ou par où commencer?"; e, Jean Louis Comolli, "Pour la première fois ou le mythe historique de l'origine technique", In: DUBOIS, P. (org.), "Le gros plan", *Revue Belge du cinéma*, n. 10, Bruxelles, 1984-1985.

6 Ver, por exemplo, EISENSTEIN, S., "Histoire du gros plan"(1946). In: *Mémoires*, Julliard, 1989, pp. 531-549; e, "Dickens, Griffith e nós". In: *A forma do filme*. RJ, Zahar, 1990, pp. 173-216.

7 Ver DELEUZE, G., *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Édition de la Différence, 1984; e, BONITZER, P. "Qu' est-ce qu' un plan?", In: *Le champ aveugle: Essais sur le cinéma*, Paris: Cahiers du Cinéma/ Gallimard, 1982. Ver do mesmo autor, os ensaios: "L'objectif déconcerté", idem, pp. 43-68 ; como também, "Décadrages" e "La métamorphose", in: *Décadrages: peinture et cinéma*, Cahiers du cinéma/ Éditions de l'Étoile, 1985.

8 Ver Jean Douchet, "Le visage comme révélation, Le geste comme signe, Le corps découpé comme figure, Le corps plein comme opacité", in: *L'invention de la figure humaine - Le cinéma: l'humain et l'inhumain*, Paris, Conférences du collège d'histoire de l'art cinématographique, 1994-1995, pp. 112-121.

9 Ver, por exemplo, os comentários de Ismail Xavier sobre o uso e os debates acerca do *close up* no cinema de vanguarda, tais como nos filmes de Epstein, Dulac e Fernand Léger, como também, sobre a importância da caracterização do olhar no cinema com uma reflexão mais ampla sobre técnica e cultura, fazendo referência ao célebre ensaio de Walter Benjamin, "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica"(1936), em "Cinema: revelação e engano", *op. cit.* Como também, a publicação especial com textos célebres sobre este tema organizada por Philippe Dubois, em "Le gros plan", em *Revue Belge du cinéma*, n. 10, 1984-1985. Ou ainda, os ensaios de Bela Balazs sobre como o rosto é capaz de significar algo não espacial e não visível, tais como uma emoção ou uma intenção, em "O homem visível (1923)"; "Nós estamos no filme"; "A face das coisas"; "A face do homem"; "Subjetividade do objeto"; e as considerações de Jean Epstein que colocam o "close" como a "alma do cinema", levando o espectador a uma intimidade extrema com as personagens, em "O cinema e as letras modernas (1921)"; "Bonjour cinéma - Excertos"; "Realização do detalhe"; "A inteligência de uma máquina - Excertos"; "O cinema e o diabo - Excertos". In: XAVIER, Ismail(org) *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro, Graal, 1991. E ainda, o

estudo sobre a representação do rosto no cinema de Jacques Aumont, in: *Du visage au cinéma*. Paris, Étoile, Cahiers du Cinéma, 1992.

10 Em DELEUZE, G. *A imagem movimento*. São Paulo, Brasiliense, 1985; *A imagem tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990; e, "Ano zero - rostidade". In: *Mil plátos*, vol. 3, São Paulo, Editora 34, 1996, pp. 31-61.

11 Ver Nelson B. Peixoto, "Ver o invisível - A ética das imagens". In: NOVAES, Adauto(org.), *Ética*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, pp. 301-320.

12 Pode-se também pensar em um cotejo com o curta-metragem *Móoca*, São Paulo, 1996, de Francisco César Filho, que se tornou uma espécie de "prólogo" do filme para que este fosse distribuído enquanto longa-metragem, trazendo imagens da paisagem física e humana do bairro paulistano da Móoca.

CINEMA LATINO-AMERICANO / CINEMA NORTE-AMERICANO

UMA AMÉRICA LATINA POR CANTINFLAS E MAZZAROPI

MAURÍCIO DE BRAGANÇA – UFF, DOUTORANDO

Em 1986, um desenho de Cantinflas jogador de futebol foi escolhido oficialmente para ser a mascote da Copa do Mundo que ia realizar-se no México, naquele ano. Convite devidamente aceito, a indústria cultural do esporte já se mobilizava para o lançamento da figura que misturava a indumentária da personagem com o mundo do esporte, apoiando o pé em uma bola de futebol.

Na imprensa, porém, iniciou-se um grande debate em torno da impropriedade da representação da Nação mexicana pela figura de um *pelado*, um pária social. Muitas vozes, principalmente de alguns intelectuais mais conservadores, vieram defender a idéia de que o México não podia ser mostrado ao mundo como uma nação de excluídos, que tinham nas artimanhas ardilosas do falar uma maneira de trapacear e enganar.

Tamanha a discussão, que foi tomando proporções de um verdadeiro debate nacional, com posições pró-Cantinflas, mas com uma crescente resistência que tomava conta da imprensa. Mario Moreno decidiu renunciar ao convite, discursando, magoado, frente às críticas:

Entre algunas de estas cosas que se han dicho, se argumenta que pertenezco al grupo de marginados y que soy un lastre social. Que es denigrante que represente a la selección nacional. (...) Pero quiero aclarar que no necesito ser sociólogo para analizar el personaje de Cantinflas, a quien conozco mejor que nadie, pues nació conmigo. Mi personaje Cantinflas sí pertenece al grupo de los marginados, Cantinflas y yo nacimos,

efectivamente, en un ambiente de pobreza, pero digna, de esa pobreza que carece de lo más indispensable, pero nunca fuimos un lastre social. (...) Surgimos de la carpa y, por el apoyo permanente del público, de todos los públicos de habla hispana, escalamos alturas en el corazón de la gente¹.

A mascote escolhida para aquela Copa foi, então, um chile vermelho risonho com um enorme sombrero, mais palatável (embora igualmente “ardido”) e adaptado ao “gosto” de uma classe média, então, mais tranqüila.

Foram muito freqüentes declarações de Mazzaropi em que ele expunha seu mau humor e sua mágoa frente aos críticos e aos intelectuais que sempre o desprezaram, por considerá-lo um subproduto sem qualidade de uma indústria cultural pobre e subdesenvolvida. A essas críticas, o ator Amácio Mazzaropi sempre contestava dizendo que nunca recebeu verba oficial do governo para produzir seus filmes e que a enorme aceitação de suas películas junto ao público de massa confirmava seu sucesso. No artigo de Paulo Emílio, que foi originalmente publicado no *Jornal da Tarde*, São Paulo, em 19 de abril de 1973, sob o título de “O segredo de um homem que a crítica nunca elogiou: Mazzaropi”, o autor confessa:

Segui mal a sua carreira e nunca o encontrei pessoalmente. Outro dia os deveres universitários me levaram à sala mais popular do Largo Paissandu a fim de ver *Um caipira em Bariloche*. (...) Saí do cinema com vontade de conhecer Mazzaropi. Disseram-me que ele tem horror pelos intelectuais, o que, de certa maneira, eu sou. Fico encabulado de procurá-lo mas acho que um dia irei bater na sua porteira nos arredores de Taubaté².

Cantinflas e Mazzaropi, como se pode perceber, nunca foram devidamente aceitos por uma elite intelectual e sempre buscaram responder-lhe no acolhimento que um imenso público lhes proporcionava.

Se observarmos atentamente o que nos dizem o *peladito* e o caipira, perceberemos que há muitos elementos consonantes no discurso das personagens. Criados no contato mais direto com um público de periferia, as *carpas* dos arredores da Cidade do México e os circos do interior do Estado de São Paulo, Cantinflas e Mazzaropi

articularam-se em torno da construção de personagens que não se afinavam com os representantes de uma identidade nacional. O *peladito* de Cantinflas e o caipira de Mazzaropi são “retratos do popular” que não se encaixam exatamente no perfil de personagens valorizados pelos projetos oficiais de construção de identidade nacional em seus países.

O México passava, entre os anos 20 e 40, por um processo de discussões acerca da construção de uma identidade que associasse o nacional ao popular. Muitos elementos de filiações diversas contribuíam para esse projeto, desde discursos que recuperavam no indígena pré-colombiano a autêntica alma da Nação até aqueles que vinculavam o surgimento de uma verdadeira civilização à chegada dos colonizadores espanhóis. Tais contribuições vinham mediadas por uma inteligência que incluía não só os artistas e intelectuais mexicanos, mas muitos articuladores estrangeiros encantados com aquele movimento que parecia dar voz às massas excluídas.

O México pós-revolucionário não media esforços para desvincular-se da imagem elitista e conservadora do imaginário porfiriano, que descartava a contribuição do popular, ao mesmo tempo que lutava contra a idéia de um mexicano sanguinário e selvagem que a Revolução produzia nos filmes da indústria dos EUA. Muitas informações e contribuições de origens diversas entravam em questão, mas a projeção da identidade nacional deveria passar necessariamente em torno de um México digno e ativo. A matriz homogeneizadora da identidade nacional mexicana acabou empurrando para a periferia toda a diversidade que a cultura popular apresentava.

No cinema, no final dos anos 30, surge um tipo extremamente popular que, com um discurso aparentemente desconexo, denuncia o autoritarismo desse projeto excludente e arrogante. Cantinflas traduz na imagem de seu *peladito* verborrágico os dilemas e embates colocados por um projeto nacional – iniciado com o movimento revolucionário de 1910 – que insiste em definir, pelo critério da exclusão, aquilo que seria o tipicamente nacional.

Irrompendo nas telas mexicanas no momento em que a indústria do cinema esforçava-se em atingir um padrão de qualidade que permitisse uma aceitação e reconhecimento internacional, a figura

deste *pelado* encontrou no público de massa (aquele que ainda não se sentia devidamente contemplado com as conquistas da Revolução) o interlocutor para seu humor *non sense*. Se o discurso era desconstruído na tela, ele recuperava sentido no riso que provocava no público. E esse riso era o que sustentava os elementos de identificação e reconhecimento entre personagem e público.

Assim como o México, o Brasil buscava, a partir dos anos 30, uma identidade que desse conta do processo de desenvolvimento nacional e modernização que passava pelo binômio urbanização/industrialização.

A matriz da identidade nacional também deveria aliar-se a uma idéia de popular, manejada por um Estado forte que orquestrasse harmonicamente os sinais de uma autêntica brasilidade. O esforço por pedagogizar as massas em um projeto de reconfiguração da identidade nacional tinha a contribuição da inteligência brasileira, quando os intelectuais colocaram-se como mediadores desse processo. A tentativa de um olhar da elite intelectual brasileira sobre a cultura tradicional de nossos povos deu lugar à construção popular de uma identidade identificada com a miscigenação presente numa cultura carioca que vinha falando em nome do Brasil. Essa cultura, tipicamente urbana, filiada popularmente ao samba, ao futebol, e a um jeitinho da malandragem, vinha ao encontro da criação de um mercado consumidor agenciado por uma indústria cultural que crescia e se articulava com os meios de comunicação de massa, como o rádio e o cinema.

Um tipo de filme articulado em torno dessa cultura urbana carioca era hegemônico no cinema nacional: a chanchada. Em torno desse “gênero brasileiro de comédia” se construiu um imaginário do “ser nacional”, muito popular, que lançava às margens da identidade nacional, sob o signo da regionalização, toda a diversidade cultural que nosso processo de colonização experimentara.

No auge dos filmes da chanchada, produzidos primordialmente pela carioca Atlântida, era lançada pela paulista Vera Cruz uma comédia protagonizada por um tipo acaipirado, Mazzaropi. Essa personagem, o caipira, trazia à tona todo o imaginário de uma cultura recalcada pelo processo de urbanização provocado pelo projeto de

desenvolvimento econômico, colocado nas décadas anteriores e intensificado nos anos 50. Expondo os embates promovidos pelo encontro das culturas rural e urbana, Mazzaropi aponta as contradições, através de um humor muito popular, desse projeto brasileiro que marginalizou a cultura caipira. A imensa parcela da população expulsa do campo pela instalação das práticas capitalistas que sufocaram as características das tradicionais “culturas rústicas” podiam, enfim, dialogar com aquela personagem que dava visibilidade a um imaginário que persistia ainda na cidade. Esse público, já desarticulado do campo, e que dialogava, desde a margem, com os sinais dessa modernização brasileira, construía seus canais de identificação com as peripécias do Jeca.

Falamos de duas personagens que, através do riso, denunciavam um discurso da exclusão promovido por dois projetos político-econômicos de desenvolvimento nacional. Cantinflas e Mazzaropi desvendam um repertório de signos culturais que insiste em anunciar-se, apesar da instauração de uma voz hegemônica de uma intelectualidade que ainda hoje os rechaça, admitindo-os talvez apenas no âmbito de um certo exotismo e condescendência que o afastamento temporal propicia.

Filiados à tradição de um humor popular, que permite a experiência de um riso coletivo da inclusão, a atuação fílmica de Cantinflas nos anos 30 e 40, e Mazzaropi, nos anos 50, acabava por denunciar as contradições de sua época e o desejo de uma elite em silenciar as diversidades em nome de um projeto hegemônico nacional. Temos, através do discurso instaurado pelo *peladito* e pelo caipira, a significação da representação das modernidades periféricas, atuando dentro dos limites da própria indústria cultural programada e agenciada pelos projetos de desenvolvimento nacionais mexicano e brasileiro. Neste sentido, os primeiros filmes de Cantinflas e Mazzaropi apresentam um vigor de “transgressão”, já que se apropriam das ferramentas midiáticas para, através do humor, instaurar seu discurso.

A presença permanente destas personagens na tela (Cantinflas, de 1936 a 1981; Mazzaropi, de 1952 a 1980) promove constantemente a ressonância de outras vozes, e mostra que os laços de identificação sugerem a persistência de um imaginário que, mesmo

rechaçado, mostra vigor. São inúmeros os relatos de críticos que observam, tanto no caso de Cantinflas como no de Mazzaropi, o comportamento ruidoso e participativo de suas platéias, como que a indicar um público que não sabe “como se comportar” numa sala de cinema. A experiência deste riso coletivizado, barulhento, “exacerbado e incômodo” indica uma certa resistência à contenção e à domesticação de comportamento que uma sociedade individualista, de moral conservadora, ainda insiste em instaurar.

NOTAS

1 MORALES, Miguel Ángel. *Cantinflas – amo de las carpas*. Volume III. México: Editorial Clío, 1996, p. 33-5.

2 CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (org.) *Paulo Emilio – Um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1986, p. 274 e 276.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Nuno Cesar. “Anotações sobre Mazzaropi, o jeca que não era tatu” In: *Filme Cultura*, n. 40, ago/out, 1982.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo, Cinemateca Brasileira/Cia das Letras, 1989.

BARSALINI, Glauco. *Mazzaropi – o Jeca do Brasil*. São Paulo: Editora Átomo, 2002.

BENEVIDES, Maria Vitória de Mesquita. *O governo JK: desenvolvimento econômico e estabilidade política*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (org). *Paulo Emilio. Um intelectual na linha de frente*. São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1986.

CAMÍN, Hector Aguilar e MEYER, Lorenzo. *À sombra da Revolução Mexicana – história mexicana contemporânea, 1910-1989*. São Paulo: EDUSP, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

_____. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2001.

CATANI, Afrânio Mendes. "A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955)" In: RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo, Art. Editora, 1987.

CÓRDOVA, Arnaldo. *La ideología de la Revolución Mexicana*. México: ERA, 1994.

DIAS, Rosangela de Oliveira. *O mundo como chanchada – cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1993.

ELIZALDE, Guadalupe. *Mario Moreno y Cantinflas...rompen el silencio*. México: Fundación Mario Moreno, 1994.

GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de. "Cinema Brasileiro 1930/1960" In: FAUSTO, Boris (org.) *O Brasil Republicano*. Tomo III, volume IV – Economia e Cultura (1930-1964). São Paulo, Difel, 1984.

GARCÍA RIERA, Emilio. *Breve historia del cine mexicano – primer siglo (1897-1997)*. México: CONACULTA, 1998.

GILLY, Adolfo. *El Cardenismo, una utopía mexicana*. México: León y Cal Editores, 1998.

IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

MENDONÇA, Sônia Regina de. "As bases do desenvolvimento capitalista dependente: da industrialização restringida à internacionalização" In: LINHARES, Maria Yedda. (org) *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Campus, 1998.

MORALES, Miguel Angel. *Cantinflas – amo de las carpas*. Volúmenes I,II e III. México: Editorial Clío, 1996.

OLIVEIRA, Lucia Lippi et alii. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

PASCHOA JUNIOR, Pedro Della. "Filmes sertanejos, música sertaneja, drama no circo e teatro popular" In: *Filme Cultura*, no. 40, ago/out, 1982.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo. *Estampas de nacionalismo popular mexicano – ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: CIESAS (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en

Antropología Social), 1994.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Cultura, sociedade rural, sociedade urbana no Brasil*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos: São Paulo: Edusp, 1978.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro, FGV/CPDOC, 1987.

VIEIRA, João Luiz. "A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)" In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo, Art. Editora, 1987.

VESTIDA PARA MOSTRAR: ARTICULAÇÕES ENTRE O VERBAL PROIBIDO E O VISUAL INSINUANTE DA MODA

TOM LISBOA – UNIVERSIDADE TUIUTI, MESTRANDO

Este trabalho cobre um período de grande revolução no cinema norte-americano. Ele começa em 1930 e termina no final desta mesma década, um espaço de tempo marcado por duas mudanças fundamentais em Hollywood: a primeira é a tecnologia do som, que alterou a arte cinematográfica da seleção dos atores até as salas de exibição; e a segunda é a convivência definitiva com uma forma de censura, que sistematicamente delimitou os limites do que era permitido ser mostrado em um filme.

Esses dois aspectos são fundamentais para o entendimento da hipótese que será posteriormente analisada tendo como base o filme *Blonde Venus* (1932). Em uma época em que o cinema estava impossibilitado de falar abertamente sobre sexo e, principalmente, explorar a nudez, coube à moda preencher a lacuna da malícia, da insinuação e servir como uma importante forma de articulação com o texto censurado na efetiva abordagem de assuntos polêmicos na tela.

A história da censura em Hollywood, nesta década de 30, foi dividida por Robert Sklar em duas fases distintas: “Era de Ouro de Turbulência” e “Era de Ouro de Ordem”. A primeira diz respeito à resistência da indústria cinematográfica em assimilar todas as determinações feitas pelo Hays Office, primeiro órgão regulador criado pela indústria do cinema, e a segunda mostra o surgimento do Breen Office como entidade realmente atuante na fiscalização da produção hollywoodiana e a efetiva adaptação dos estúdios às normas impostas através de uma verbalização sutil e um visual expressivo.

Por sua popularidade, mobilidade, acessibilidade, apelo emocio-

nal e forte representação, o cinema era considerado uma poderosa (e perigosa) forma de manifestação artística junto ao público. Impossibilitado ainda de se apoiar na Primeira Emenda, que garantia a liberdade de expressão, Hollywood aprendeu a explorar o erotismo através de outras linguagens, principalmente aquelas que não eram escritas na mesma língua do censor. O figurino, por não ser “lido” da mesma forma que o roteiro, era um recurso que incorporava todo o apelo sexual necessário e acabava fugindo dos olhos vigilantes da censura.

Esta nova forma de abordar o sexo manteve vivo o cinema durante a Depressão e comprovou sua eficiência como principal forma de entretenimento de massa. Para tal, incorporou os rígidos códigos de conduta impostos e contou com o talento de seus diretores, roteiristas, atores e designers de moda para disfarçar tudo o que poderia ser proibido. Disfarçar, em outras palavras, significa entrar na farsa e assim que os estúdios perceberam que seu público também aprendera a ver um filme nas entrelinhas e partilhava de seu interesse por assuntos ligados ao sexo, continuou a explorar o duplo sentido do texto e a sedução do figurino na construção de um novo universo erótico na sétima arte.

O verbal proibido

A chegada do som no cinema mudou a maneira de se ver um filme, não apenas porque os personagens mantinham em perfeita sincronia os diálogos com seus lábios, mas pela primeira vez a platéia precisava ficar em silêncio para compreender o que estava acontecendo na tela, ou seja, a platéia falante do filme mudo tornou-se a platéia silenciosa do cinema falado.

Foi em 1927 que a Warner introduziu o som no cinema, mas somente em 1930, mesmo ano em que a indústria do cinema aderiu ao Código de Produção (*Production Code* ou *The Code*), que os principais estúdios anunciaram o fim da produção de filmes mudos. Inicia-se então o que se chamou de Era Clássica de Hollywood. Essa transformação foi efetuada pelo advento da nova tecnologia e o Código de Produção, que contribuiu para o desenvolvimento de um bem cultural inestimável para os Estados Unidos, que foi a criação

de um estilo norte-americano de fazer filmes baseado em valores morais de distinção entre o bem e o mal.

A linguagem escrita, principal veículo utilizado na compreensão do enredo do filme e materializada na forma do roteiro, era o alvo preferido dos censores. De acordo com os órgãos reguladores e fiscalizadores estava, terminantemente, fora de questão exibir cenas de nudez, fazer qualquer referência à perversão sexual, mostrar cenas de higiene sexual, falar sobre doenças venéreas e exibir beijos excessivos ou intensos. Mesmo assim os estúdios, por razões econômicas, submetiam regularmente seus roteiros à apreciação da censura, a fim de evitar gastos com cenas que acabariam sendo eliminadas na montagem final ou ainda para ter tempo hábil de criar caminhos alternativos para alcançar o objetivo desejado.

A presença da virtude era mantida de várias maneiras. Como nenhuma prostituta podia ser mostrada em um filme, sua profissão era imediatamente alterada para dançarina ou algo semelhante. Em *I'm no Angel* (1931) algumas palavras foram cortadas e o nome de uma canção foi alterado de *No One Does It Like That Dallas Man* para *No One Loves Me Like That Dallas Man*. Nesta busca incessante da moralidade, a Motion Pictures Association of America caía inclusive na contradição de acabar punindo um pecado sem poder mencioná-lo. Apesar da Bíblia conter a palavra adultério, o uso desta palavra não poderia acontecer em um filme norte-americano.

Lidar com assuntos polêmicos e delicados, no entanto, não era problema para os recentes escritores, teatrólogos e jornalistas que chegavam à capital do cinema em busca do promissor mercado cinematográfico. A experiência de palco trouxe uma nova safra de atores e atrizes que não tinha apenas domínio do corpo, mas entendia também a importância das inflexões e do correto uso da voz na produção de sentido do texto.

Por causa deste domínio formal do que era escrito e falado, o Código de Produção não conseguiu tornar o desejo pelo sexo menos atrativo. Embora a palavra prostituta não pudesse ser mencionada e temas semelhantes não pudessem ser abordados, mesmo o mais simples frequentador de cinema entendia que o filme estava recheado de sexo, crime e violência. O herói conquistava por sua virilidade apa-

rente. O *sex appeal* da heroína era acentuado pela maquiagem, falsos enchimentos e roupas provocativas. Esta parte “visual” do texto, que permanecia longe dos olhos e tesouras dos censores, era responsável por transformar a atração entre os personagens em algo aparentemente irresistível e inevitável, ou seja, a ausência de certas palavras e expressões não invalidou o erotismo como resultado final.

A moda como linguagem

A moda pode ser considerada uma das precursoras do comportamento social, ideológico e econômico contemporâneo, pois constitui “a mais pura e desenvolvida forma de capitalismo da mercadoria, em seu desejo compulsivo de produzir inovação em nome da inovação e de estimular e multiplicar um desejo que nunca pode ser satisfeito”¹.

O ato de vestir-se nasceu da interação da natureza com a cultura. A relevância da moda nesse ambiente cultural e social pode ser entendida como “uma linguagem simbólica, um estratagema de que o homem sempre se serviu para tornar inteligíveis uma série de idéias como o estado emocional, as ocasiões sociais, a ocupação ou nível do portador”².

O cinema erótico surge praticamente junto com a invenção do cinema e a proximidade das grifes de roupa ajudou a desenhar as formas das atrizes em um tempo em que a nudez era vigiada. Com os códigos de censura impostos a partir de 1930, a imagem das roupas das estrelas de cinema escapou da simples ornamentação. Por ser uma linguagem visual e por cumprir sua função básica de esconder o corpo, a moda não precisou esconder-se como a palavra escrita em diálogos duvidosos, mas alcançou momentos de alta expressividade e garantiu sua importância na sobrevivência do erotismo nas telas do cinema.

A fala a descreve e traduz, mas jamais revela a sua matéria visual. Por isso mesmo, uma “imagem não vale mil palavras, ou outro número qualquer”. Mesmo que a descrição dos figurinos ou esboço acompanhasse o roteiro, a roupa incorpora aquele momento mágico em que o corpo humano dá vida, forma e movimentação ao tecido.

O carisma da estrela transforma a roupa e elas nunca mais são as mesmas.

A moda passou por um processo de codificação através do qual estabeleceu uma série de convenções. Uma delas diz respeito a “o erotismo, que é a atração sexual que se espalha por todas as partes do corpo humano – fixando-se sobretudo nos rostos, nas roupas, etc – é também o imaginário ‘mítico’ que toca todo o domínio da sexualidade”³.

Blonde Venus(1932):

análise das articulações entre o verbal proibido e a moda

A escolha de *Blonde Venus* para ilustrar este trabalho partiu do pressuposto que este filme aborda os aspectos de moralidade de sua época e vai além, ao provar em um final ambíguo, a incoerência do Breen Office de querer manter intacta a instituição do casamento. *Blonde Venus* também se beneficia de uma parceria que durou mais de dez filmes entre Josef von Sternberg (diretor e também roteirista), Travis Banton (figurinista) e Marlene Dietrich (atriz). Juntos eles criaram uma flexível sintonia criativa que permitiu articular a relação do texto com o figurino, a fim de expressar as sutilezas de caráter e o estado de espírito dos personagens, assim como tornar plausíveis e possíveis algumas cenas que, de outra forma, seriam censuradas.

Historicamente, cabe salientar ainda que, o cinema norte-americano da década de 30, posicionado como entretenimento familiar, tinha na instituição do casamento um de seus maiores alicerces. Contra esta vertente e alterando este fluxo de moralidade temos a Grande Depressão, uma época de dificuldades financeiras, onde mulheres “vendiam suas virtudes” e assuntos como adultério e prostituição eram recorrentes tanto na vida real quanto nas telas.

A análise a seguir baseia-se principalmente em um artigo de Lea Jacobs⁴, que analisou cartas e memorandos dos censores aos estúdios assinalando momentos considerados ofensivos ou politicamente incorretos e, em outro momento, como estas “sugestões” alteraram sucessivamente o roteiro até se chegar na versão final do

filme. Seu método de trabalho não fica restrito, portanto, ao filme em si, mas também a todo seu processo de revisão.

Em *Blonde Venus*, Ned, um químico norte-americano, casa-se com Helen, uma cantora de cabaré alemã e formam uma família. Entretanto, ele se contamina com Rádio e para ter alguma esperança de cura precisa ir para a Alemanha submeter-se a um tratamento muito caro. Sua esposa acaba voltando para a vida noturna a fim de conseguir dinheiro e transforma-se na popular Blonde Venus. Ela conhece então o milionário Nick Townsend, um dos espectadores de onde ela se apresenta, e para conseguir logo a quantia necessária ela cede a seus encantos e se prostitui. Enquanto Ned está fora, ela continua seu relacionamento com Nick, mas quando seu marido retorna, sua infidelidade é descoberta. Ned a humilha, e por causa disso ela rapta seu filho, Johnny, e passa a viver sendo perseguida pelo Departamento de Pessoas Desaparecidas. Quando é apanhada, ela perde a guarda de seu filho para Ned e acaba voltando para Paris, onde retoma com sucesso sua carreira e reencontra, acidentalmente, Townsend. Ela aceita seu pedido de noivado, retornam para América, mas ao chegar ela acaba sendo atraída para perto de seu filho e marido. A pergunta que fica no ar é a seguinte: a que vida ela realmente pertence?

Blonde Venus teve seu roteiro alterado três vezes: na primeira versão, escrita por Sternberg, depois que Helen retorna de Paris, Nick descobre que Ned estava tendo um caso com sua empregada e ameaça expor esta relação no julgamento pela custódia de Johnny. Ned recua e acaba cedendo o filho para Helen, enquanto ela e Nick planejam casar-se. A segunda versão contém algumas alterações sugeridas pela censura, que objetaram o abandono do marido pela mulher infiel e pediam a punição e sofrimento dos maus personagens ou sua regeneração. A terceira versão, reescrita por Sternberg, incorpora os valores morais exigidos pelos censores e é coerente com a sinopse do parágrafo anterior. Ao ficar com o marido, Helen se regeneraria e sua “suposta” vida de prostituição teria servido para salvar o marido e sustentar, temporariamente, seu filho. A palavra “suposta” vem entre aspas porque, como já foi dito, a referência à prostituição não podia ser mencionada. O que torna esta profissão evidente é a correta exploração de dois artifícios, um textual e outro

visual. O primeiro diz respeito à mudança de nome da profissão, ou seja, sai a prostituta e entra a cantora ou dançarina de clubes noturnos. O segundo é mostrar que a personagem vende não a realidade da carne, mas sua imagem irresistivelmente sedutora, composta por roupas e maquiagens exuberantes. Uma forma de fazer parecer que é a insinuação de Helen e não seu corpo que está à venda.

A sofisticada ironia de Sternberg transformou o compulsório final feliz do casamento em uma espécie de sacrifício maternal, que desestabiliza a idéia romântica de conquista amorosa. O filme começa e termina com os pais de Johnny contando como se conheceram. No início, esta atividade é executada com prazer e cumplicidade pelo casal, eles parecem pertencer a um mesmo mundo e nesse microcosmo familiar um passado que já fora imoral permanece esquecido. Na última cena, uma Helen glamourosa chega de Paris e volta ao apartamento em que morava com seu marido. Sua elegância e ousadia no vestir contrastam com a simplicidade do recinto e de Ned. Seu vestido de noite, absurdamente decotado, torna-se incompatível com o papel de mãe e dona de casa. Johnny, ao encontrar com a ela, pede para ouvir a história de novo e um constrangimento se instala entre os protagonistas. Eles parecem estranhos, distantes e a felicidade conjugal torna-se uma espécie de sacrifício, algo forçado para manter as aparências e pelo bem-estar do filho. A mão de Johnny, que permanece girando a caixinha de música na última cena do filme, parece querer dizer que apenas enquanto ele estiver presente esta história pode continuar. A última frase, dita por Ned a Helen soa tanto como um convite quanto como uma sentença: "Seu lugar é aqui."

O filme explora visualmente também a distinção da imagem da personagem, Helen, e a da estrela, Marlene, para poder apresentar um discurso relacionado à sexualidade feminina, que de outra forma acabaria sendo censurado. Enquanto dona de casa, as tomadas mostram uma mulher ocupada com seus afezones domésticos, seu olhar não flerta com a câmera e seu corpo não é realçado. Veste ainda uma roupa comum, com um avental e um lenço que prende seus cabelos. No número musical "Hot Voodoo" surge a imagem cintilante da estrela. No momento em que se revela a mulher por debaixo da fantasia de gorila é a imagem de Dietrich que desperta o prazer do espectador

pelo espetáculo. Sua roupa extremamente estilizada inclui uma enorme peruca atravessada por uma flecha, que aumenta ainda mais a sensação de dissimulação. A letra da música termina por compor a cena conectando dança e transgressão: “Eu quero começar a dançar como um canibal (...) queimar minhas roupas (...)”⁵.

Depois que Helen entrega seu filho ao pai e convive com a miséria nas ruas, que poderia ser sua punição moral, ela embarca para Paris onde encontra novamente o sucesso e segundo a fala de um personagem: “Dizem que chegou da América há cinco meses e desde então tem usado os homens como uma escada”. Seu número musical dá uma nova dimensão a esta afirmação. Ela aparece vestindo um smoking branco, cartola, piteira e salto alto e incorpora um gestual masculino. Vista sob esse aspecto ela assume o papel de dominadora e não da prostituta que é usada, mas da mulher que aprendeu a usar seu sexo para impor sua vontade, sem envolvimento emocional. Uma atitude coerente com a das mulheres desta década que buscavam sua liberdade e independência, inclusive sexual.

Blonde Venus é um texto subversivo, que transgride as normas sociais ligadas à sexualidade feminina e à família, que a censura tanto se esforçou em proteger. A breve análise apresentada fornece uma série de conflitos e negociações que o estúdio precisava fazer para tornar um roteiro aceitável, já que o figurino servia como uma legenda eficiente na tradução de mensagens polêmicas que não podiam ser lidas pela censura.

Conclusão

A década de 30 chega ao fim, preservando a nudez de suas estrelas, promovendo o discurso da moralidade e tornando o sexo uma série de convenções, como uma lareira queimando ou um trem passando por um túnel. Tudo isso não foi suficiente para que o Papa Pio XI, nesta época, emitisse uma encíclica clamando por mais moralidade nos filmes de Hollywood. Esta vitória da indústria de cinema norte-americana deve-se ao poder de articulação de seu arsenal verbal e visual para, em meio às restrições da censura, atingir em cheio a busca dos espectadores por emoção, sedução e romance (para não dizer sexo).

A censura também estabeleceu uma nova relação com o público e a indústria, que não era apenas de repulsa. Ela ajudou a estimular a curiosidade e criar expectativas a respeito de determinado título. Quanto mais o filme tinha problemas com ela, maior era a bilheteria arrecadada⁶. A conclusão que se chegou é que a grande maioria dos frequentadores entrevistados tinha predisposição a ver filmes considerados “proibidos ou com objeções”. *Forever Amber*(1947), *Os Melhores Anos de Nossas Vidas*(1946) e *Jolson Sings Again*(1949) receberam sérias restrições da Legião da Decência e, ao mesmo tempo, geraram lucro para os estúdios e um Oscar de melhor filme para o segundo.

A abordagem do sexo não era mais uma questão de ser proibido, mas rentável. Os censores do novo código continuavam extremamente puritanos e, ao classificar como pornográficos os títulos um pouco mais ousados, acabavam por excluir das bilheterias a grande massa de público menor de 18 anos. Sexo passou a ser um “investimento” de risco para a indústria hollywoodiana e um luxo permitido apenas aos realizadores independentes ou produções estrangeiras.

O que este trabalho procurou analisar foram alguns mecanismos utilizados pela indústria do cinema norte-americano para continuar sua insinuação por um tema tão delicado e polêmico quanto sexo, na década de 30. A afirmação mais comum a esse respeito é que se produziu um cinema onde a sexualidade tornou-se não dita. Talvez fosse mais apropriado parafrasear Foucault: “De fato, o que é peculiar nas sociedades modernas, não é que as pessoas releguem o sexo a uma existência obscura, mas que elas se dediquem a falar dele incessantemente enquanto o exploram como um segredo”⁷.

NOTAS

1 CONNOR, Steve. *Cultura Pós-moderna*: introdução às teorias do contemporâneo, São Paulo: Edições Loyola, 1996, pág. 157

2 SOUZA, Tânia C. C. de *Les Formes d'Écriture e d'Oralité*. pág. 125.

3 MORIN, Edgar. *As Estrelas*: mito e sedução no cinema – Tradução da 3ª edição francesa – Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, pág. 16.

4 JACOBS, Lea. *The Censorship of Blonde Venus: textual analysis and historical method*, *Cinejournal* 27, nº 3, spring 1988.

5 Em inglês: “I want to start dancing in cannibal style... Burn my clothes...”.

6 De acordo com pesquisa realizada na Califórnia pela revista *Variety*, em 4 junho de 1947.

7 FOUCAULT, Michael. *History of Sexuality*, New York: Random House, 1978, pág. 99.

Referências Bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*, Lisboa: Edições 70, 1998.
- CONNOR, Steve. *Cultura Pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*, São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michael. *History of Sexuality*, New York: Random House, 1978.
- GEADA, Eduardo. *O Cinema Espetáculo*, Lisboa: Edições 70, 1987.
- JACOB, Lea. *The Censorship of Blonde Venus: textual analysis and historical method*, Cinejournal 27, n. 3, spring 1988.
- MORIN, Edgar. *As Estrelas: mito e sedução no cinema* – tradução da 3ª edição francesa – Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, In: PENLEY, Constance (org) *Feminism and film theory*, New York: Routledge, 1988.
- _____. *Cinema e Sexualidade*, trad. Flávia Cesarino Costa. In: XAVIER, Ismail (org) *O cinema no século* – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.
- _____. *Visual and other pleasures*, Bloomington: Indiana UP, 1989.
- Revista *Variety*, 4 de julho de 1947.
- SKLAR, Robert. *Movie made América*, New York: Vintage, 1976.
- SOUZA, T.C.C. de. *Les Formes d'écriture e d'Oralité*, Conferência realizada na Universidade de Paris 13, Paris, fevereiro de 1996.

HOLLYWOOD: MITO, VIOLÊNCIA E INDÚSTRIA

FERNANDO S. VUGMAN

Neste ensaio se discutirá por quê a indústria cinematográfica se estabeleceu como o meio privilegiado para transmitir o universo mitológico norte-americano contemporâneo. Será dada especial atenção para as semelhanças entre o *Western* e o *filme de gângster*, bem como para a importância da violência individual na cultura norte-americana e sua expressão mítica pelos protagonistas desses dois gêneros. Para esta discussão, será enfocado o período das primeiras décadas do século XX, quando os norte-americanos sentiam que a fronteira agrária estava chegando ao fim, enquanto o país se tornava predominantemente urbano e industrial. Uma transformação histórica tão importante exigia uma adaptação da mitologia americana que pudesse expressar os conflitos e ansiedades gerados pelo novo contexto econômico, cultural e social.

Introdução

Segundo o historiador norte-americano Richard Slotkin, a mitologia da sociedade norte-americana tem sua origem nas Narrativas do Cativo, que surgem em meados do século XVII. Nessas narrativas, ele explica, “uma pessoa, geralmente uma mulher, suporta passivamente as tentações do mal [os índios], esperando ser resgatada pela graça de Deus [isto é, por um homem branco]”¹. De modo bastante simplificado, nessas histórias a mulher branca, levada pelos índios, representava os valores da civilização cristã: castidade, casamento heterossexual monogâmico, o direito de propriedade. São

estes valores que precisam ser resgatados das forças do mal, contidas na floresta e na aldeia indígena.

O resgate, por sua vez, estará a cargo de um homem branco. Para levar a cabo sua missão, o homem branco terá de dominar as técnicas de guerra e de sobrevivência dos índios, e agir com violência e sem piedade. A justificativa para seus atos violentos e sua descida ao inferno reside na salvação da mulher branca, assim tornada um símbolo da civilização. Na definição de Slotkin, em termos míticos, esta figura feminina se tornará a “mulher redentora”²: casta, dócil, compreensiva, confiável e bastião da civilização.

O que está representado nessa narrativa de mito é o sentimento contraditório dos primeiros colonizadores dos Estados Unidos na busca por uma identidade própria. Na tentativa de criar uma nova identidade, estes colonizadores precisavam, por um lado, diferenciar-se dos ingleses e do Velho Mundo. Para isso, percebiam a necessidade de incorporar muito do conhecimento e dos costumes dos povos nativos, desde sempre acostumados a sobreviver numa terra selvagem. Mas, por outro lado, para não se confundirem com os selvagens, precisavam, também, reafirmar os valores trazidos da Europa, especialmente aqueles valores fundamentados no Puritanismo e na organização social européia.

Se considerarmos a afirmação do antropólogo Lévi-Strauss de que “o objetivo do mito é fornecer um modelo lógico para resolver uma contradição (tarefa irrealizável quando a contradição é real)”³, veremos que é disto que tratam as narrativas de cativeiro: ao resgatar o símbolo dos valores fundamentais da civilização branca, toda a violência e artimanhas indígenas empregadas pelo homem branco estarão justificadas. Em outras palavras, a violência individual, especialmente aquela praticada pelo homem branco, se justifica à medida que serve à causa da civilização. É esse processo que Slotkin denomina “regeneração através da violência”. De fato, o historiador situa nesta contradição histórica e na sua expressão mítica a origem da valorização cultural da prática individual da violência na sociedade norte-americana.

Ao quadro até aqui descrito, somam-se uma outra situação histórica e um outro mito a ela correspondente: o Mito da Fronteira. A

existência desse homem branco que busca a redenção através da violência torna-se possível dentro de um cenário onde há vastas terras a serem conquistadas para a civilização por ele representada. Isto é, ele será sempre redimido de seus métodos violentos, pois estes se voltarão contra as forças do Mal representadas pela natureza selvagem e seus habitantes originais. É nesse contexto que se define o Mito da Fronteira: uma “visão da América como uma terra aberta de oportunidades ilimitadas para o indivíduo forte, ambicioso e autoconfiante abrir seu caminho até o topo”⁴.

Ao longo dos séculos, através das necessárias adaptações, a sociedade americana irá reforçar e preservar tanto a figura da mulher redentora, quanto a deste homem violento, forte, ambicioso e autoconfiante que sempre encontra sua redenção ao reafirmar exatamente os valores por ela simbolizados. De fato, são muitos os exemplos desse mito masculino na literatura daquele país: Daniel Boone, Davy Crockett, Kit Carson e Buffalo Bill, para mencionar apenas alguns.

Hollywood e a mitologia norte-americana

A chegada do século XX traz consigo a sensação de que as possibilidades de expansão dentro das fronteiras nacionais estão se esgotando, ao mesmo tempo em que os Estados Unidos deixam de ser um país eminentemente rural e se transformam numa nação urbana e industrializada. É junto com essa urbanização e industrialização que nasce a indústria cinematográfica norte-americana.

O crítico estruturalista Will Wright observa que a despeito da popularidade das novelas de faroeste, foi através do cinema que o “mito tornou-se parte da linguagem cultural pela qual a América entende a si mesma”⁵. E explica esta situação privilegiada dos filmes pela capacidade da “imagem cinemática (...) expressar verdadeiramente (...) a importância central da terra”⁶. Embora seja inegável o sucesso do *Western* na criação de um espaço mítico na tela, podemos apontar outras razões para que a produção hollywoodiana se tenha tornado o meio privilegiado para expressar a mitologia norte-americana contemporânea.

Realmente, devemos considerar que Hollywood vem ocupar

um lugar bastante especial na transformação dos Estados Unidos em uma nação industrial e urbana: junto com sua capacidade de criar narrativas de mito, a indústria cinematográfica norte-americana constitui, ela própria, um conjunto de mitos. Expressa, por exemplo, um dos mitos mais caros ao capitalismo: o mito do incessante desenvolvimento tecnológico, particularmente intenso nas primeiras décadas do século passado, quando novas tecnologias não apenas maravilhavam os cidadãos norte-americanos, mas de fato transformavam e recriavam o modo de viver daquela organização social nascente (a persistência desse mito pode ser verificada na ênfase cada vez maior nos efeitos especiais e no uso do computador na produção cinematográfica hollywoodiana). Outro mito caro aos norte-americanos, a América como terra das oportunidades, também encontra sua expressão em Hollywood, quando esta absorve imigrantes judeus, italianos e irlandeses, entre outros, na sua linha de produção.

Não menos importante, e diferentemente da leitura solitária de um livro, a ida ao cinema exigia que o espectador saísse de casa, caminhasse pelas ruas, experimentasse o movimento dos automóveis, enfrentasse a multidão, visse o comércio intenso, os primeiros edifícios altos, sentisse o ritmo acelerado da cidade grande, enfim, que experimentasse pessoalmente a pulsação de um país novo e uma sociedade nova. A ida ao cinema colocava o espectador imediatamente em contato com uma nova realidade que apresentava novos conflitos e pedia uma adaptação da mitologia que expressasse esta nova realidade social. Conforme observado pelo crítico Thomas Schatz,

A passagem gradual da América de uma nação primariamente rural e agrícola para uma nação industrial, combinada com a Depressão, a Lei Seca e com outros caprichos e extravagâncias da vida urbana, gerou uma considerável confusão cultural e provocou um extenso reexame de nosso sistema de valores tradicional⁷.

Enfim, combinando o poder sedutor da imagem cinemática com sua situação particular de ser, ao mesmo tempo, indústria capitalista e fábrica de mitos no cerne de uma radical transformação econômica, social e cultural, Hollywood se dispõe logo a retrabalhar a mitologia norte-americana.

Será neste contexto que iremos discutir, brevemente, o *Western* e o filme de *gângster*.

O mocinho e o bandido

Schatz observa que “a despeito da distância histórica e geográfica que o separa da maioria dos espectadores, [o *Western*] confronta conflitos sociais reais e imediatos: indivíduo versus comunidade, cidade versus natureza, ordem versus anarquia”⁸. Mais do que isto, o protagonista deste gênero, o mocinho, se apresenta como um fiel herói mítico na linha do homem branco que parte em busca da mulher cativa.

Analisemos essas três oposições acima indicadas. No aspecto do indivíduo versus a comunidade, o mocinho reproduz a relação mítica original em que o libertador da mulher redentora simultaneamente defende os valores da civilização branca, quando parte em missão de resgate, e exibe uma certa incapacidade de integrar-se plenamente a esta mesma civilização, já que para ser bem-sucedido em sua missão deve abandonar parte dos princípios cristãos e praticar a violência e os métodos selvagens associados aos índios. Assim, temos o mocinho que luta com habilidade e astúcia contra as forças do mal, que surgem na tela na forma de pistoleiros, políticos ou banqueiros sem escrúpulos, ou, ainda, contra os índios, velhos inimigos da civilização branca que avança sobre o território norte-americano. Mas este mesmo herói mostra-se incapaz de integrar-se à comunidade que defende. Tal incapacidade se revela na sua origem sempre incerta, na sua tendência para ligar-se aos excluídos da comunidade (o médico bêbado, a prostituta do *saloon*, o rapaz que almeja tornar-se pistoleiro) e, principalmente, em sua cavalgada rumo ao pôr-do-sol ao final da película, quando parte para algum lugar indefinido, onde vagará entre os limites da cidade e da terra ainda indomada, até ser novamente chamado para defender a civilização colonizadora.

Neste quadro, não podemos nos esquecer da professorinha, às vezes vinda do Leste mais civilizado, sempre uma noiva em potencial para um mocinho relutante que, na maioria das vezes, escapa do casamento e da própria redenção, preferindo permanecer um herói desgarrado a adotar os valores de uma civilização que ele defende,

mas que não consegue adotar, nem por ela ser adotado. É esta atitude que reflete as outras duas oposições apontadas por Schatz: cidade versus natureza e ordem versus anarquia. O protagonista do *Western* defende a cidade e luta pela ordem, mas parece inescapavelmente ligado à natureza e ao estilo de vida supostamente anárquico que ele leva entre uma missão e outra.

É preciso notar, entretanto, que o mocinho, por maior que seja sua incapacidade de integração, permanece um personagem ideologicamente positivo, já que em sua trajetória sempre reafirma a ideologia dominante, ou seja, os valores dominantes de uma sociedade capitalista e patriarcal. E mesmo tratando de conflitos sociais e imediatos para a sociedade norte-americana nas primeiras décadas do século XX, precisa atuar em um cenário, como nos lembra Schatz, geográfica e historicamente distante do público.

Uma situação significativamente distinta se nos apresenta no filme de gângster, embora este exiba uma série de semelhanças em relação ao *Western*. De certa maneira, o gângster descende da mesma linhagem mítica do mocinho. Como este, o gângster também é hábil com uma arma. Também preserva um forte traço de individualismo e aceita naturalmente o uso de métodos violentos para enfrentar seus inimigos. Assim como o mocinho, o gângster é um homem de iniciativa, autoconfiante e capaz de usar contra seus inimigos suas próprias estratégias e recursos.

Porém, uma diferença fundamental impede que o gângster seja apenas admirado pela comunidade, como ocorre com o mocinho do *Western*: o ambiente onde habita já não apresenta um horizonte distante; é a cidade grande, onde a natureza não é mais do que uma lembrança, vencida e tornada irrelevante. Em consequência, características culturalmente valorizadas ao longo de séculos de história e representadas de forma positiva na mitologia norte-americana — o individualismo, a violência como motor do progresso e da civilização, a habilidade com as armas, tudo isso, com o gângster, adquire um valor contraditório. Pois o inimigo já não é mais a Natureza selvagem, nem o índio feroz e malévolo. Na cidade grande do mundo capitalista, o inimigo é seu vizinho, seu concidadão.

É desse modo que o gângster adquire, desde o princípio, o *status*

de herói e bandido, de ídolo e de pária social. O gângster expressa o desejo de ascensão social tão almejado pelo cidadão comum; ele partilha do orgulho norte-americano de pertencer a uma sociedade onde é grande a mobilidade social. Mas, ao contrário do que ocorria no período histórico anterior à urbanização e industrialização dos Estados Unidos, em que a mobilidade social se dava em larga medida pelo processo de conquista de territórios, na América do gângster ascender social e economicamente implica, muitas vezes, numa luta fratricida. De fato, no século XX o Mitô da Fronteira também sofrerá adaptações, tornando-se mais e mais uma justificativa para a política externa imperialista que os Estados Unidos exibem até os dias de hoje.

NOTAS

1 SLOTKIN, Richard. *Regeneration through violence – the mythology of the American frontier 1600-1860*. Middletown, Wesleyan University Press, 1996, p. 94. (N. do A.: todas as passagens originalmente em inglês citadas neste texto foram traduzidas por este autor.)

2 SLOTKIN, Richard. *Gunfighter nation – the myth of the frontier in twentieth-century America*. New York, University of Oklahoma Press, 1998, p. 206.

3 LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. (trad.) Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1996, p. 254.

4 SLOTKIN, Richard. *Regeneration through violence – the mythology of the American frontier 1600-1860*, Middletown, Wesleyan University Press, 1996, cit. p. 5.

5 WRIGHT, Will. *Sixgun and society – a structural study of the Western*. Berkley, University of California Press, 1977, p. 12.

6 Idem.

7 SCHATZ, Thomas. *Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. Austin, University of Texas Press, 1995, p. 84.

8 SCHATZ, Thomas. *Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. Austin, University of Texas Press, 1995, cit. p. 30.

CINEMA INTERNACIONAL I

A POÉTICA DA SUGESTÃO NO FILME *CÓDIGO DESCONHECIDO*, DE MICHAEL HANEKE

MARIA THEREZA AZEVEDO – UNIMEP

As imagens ambíguas, o não-dito, a supressão de cenas, o tempo indeterminado, as elipses narrativas são procedimentos recorrentes no cinema. Uma vertente da estética audiovisual contemporânea transformou esses procedimentos num sistema de organização, optando por um certo abandono da estrutura dramática, modelo tutelar dos filmes dramático-narrativos, em detrimento de outras formas que acabam por definir novos paradigmas de composição, criando uma arquitetura invisível através da sugestão.

No drama, o ponto de partida é sempre uma situação inicial que desencadeia o conflito para impulsionar a ação dramática que conduz a uma solução final. Os elos de ligação entre cenas são fundamentadas por uma compreensão lógico-temporal. O sentido se apóia na história narrada, num mecanismo de engrenagem das ações, que projeta uma só trajetória, a do personagem principal.

O filme *Código Desconhecido*, do austríaco Michael Haneke, não caminha nesta direção. Ele se compõe com trajetórias de diversos personagens, cujo princípio de ligação não está no drama. As diferentes histórias conectam-se a partir de uma situação inicial, um incidente numa movimentada avenida em Paris.

Um adolescente branco, francês, joga os restos do papel amassado, que envolvia um sanduíche que acabara de comer, numa mulher que pede esmolas com as mãos estendidas, sentada no chão de uma avenida de Paris. Este gesto incendeia a indignação de um rapaz negro que o obriga a pedir desculpas à mulher. O garoto resiste, não pede desculpas e a confusão chama a atenção de policiais que pren-

dem o negro e a mulher. Maria, a pedinte romena, está ilegalmente no país e é deportada. O negro, Amadou, professor de crianças surdas-mudas, é preso e tratado como um criminoso. O adolescente Jean, cunhado de Anne (Julliete Binoche), sairá impune.

Esta poderia ser a situação de impulso ao desenrolar da história do filme, mas não é. A situação inicial não funciona como *leitmotiv*, para o desenvolvimento da ação dramática. Os personagens da situação inicial nos conduzem até novas situações, mas distanciadas de uma linha narrativa que dá unidade a uma obra dramática. São vários enunciados que se estruturam de maneira autônoma, mas articulados. São destinos fracionados.

A deportação de Maria nos leva ao Leste Europeu, região onde o companheiro de Anne, Georges, trabalha como fotógrafo de guerra. A história de Maria, que junta dinheiro das esmolas para enviar à família, não tem nenhuma ligação com a história de Georges, a não ser pelo espaço geográfico que ambos conhecem, de pontos de vista diferentes. Há no filme uma subjetividade formal ordenadora, uma combinação de sistemas que agregam várias fontes.

Amadou nos conduzirá à sua família, um grupo de africanos que não falam francês e vivem em Paris. O pai é taxista, a irmã surda-muda. Vamos saber sobre essas pessoas, mas o que elas vivem e dizem não é nenhum desenrolar da história de Amadou desencadeada pela situação da rua. São fragmentos, momentos, situações que reiteram os conteúdos abordados no filme: relações humanas, intolerância, racismo, preconceito, incompreensão, indiferença. Assim, uma constelação de sentidos formam-se através desses fragmentos reiterativos, cada situação nova reitera a situação anterior e isso pode provocar no interlocutor uma reflexão sobre o tema abordado.

Nessa estrutura de histórias desconectadas, mas semelhantes em seus conteúdos, ocorrem coisas fora de cena. Aliás, temos a impressão de que as questões que moveriam o drama não estão na cena, mas fora dela. São ações corriqueiras: Anne passa roupas, fora de campo uma criança chora. Não sabemos de onde vem o choro. Pode ser de alguma daquelas centenas de janelas de apartamentos de uma cidade grande. Anne ouve o choro e preocupa-se. A campainha toca, não há ninguém. Anne apanha um bilhete. Não sabemos o que está es-

crito neste bilhete. Só vemos que Anne lê, mas não sabemos o quê lê. Ela sai em busca de quem escreveu o bilhete, uma vizinha? Ninguém se manifesta.

Este remeter-se para um fora de cena é um procedimento semelhante ao dos simbolistas para sugerir ao invés de mostrar, funciona como uma espécie de “espaço vazio”. Para Noel Burch, o quadro vazio tem um curioso ancestral pré-cinematográfico, “um fragmento dramático de Baudelaire, no qual uma parte importante da ação se passa nos bastidores, deixando vazio o espaço cênico”¹. Assim, o essencial dramático ocorre por detrás do que é visível. Temos a impressão que o roteiro do filme é maior do que o próprio filme e que a história não contada foi escrita para ser suprimida.

Sabemos um pouco mais desta preocupação de Anne com a criança que chora, quando ela conversa com Georges, enquanto faz compras num supermercado. Mas esse assunto vai despertar outra conversa sobre eles, ou seja, nenhuma ação leva a outra, por causalidade.

Em outro momento, Anne está num enterro. Percebemos que a sua vizinha também está. Não sabemos de quem é o enterro, o padre sugere na sua oração que é de uma criança. Não temos certeza, presumimos que é possível ser da criança que chorava fora da cena em que Anne passava roupas. Isso é apenas uma sugestão.

O poeta simbolista Stephane Mallarmé acreditava que “denominar um objeto é suprimir três quartos da fruição (...), que é feita da felicidade de adivinhá-lo pouco a pouco: sugeri-lo... eis o sonho...”.

Outro exemplo de incompletude é o que se passa com o pai de Jean num momento de conversa sobre o filho. Ele se desloca do espaço da conversa incômoda para o primeiro plano escuro de um banheiro, não acende a luz e não ergue a tampa do vaso. Temos a impressão de que ele, sentado no vaso, chora, mas não temos certeza se isso está realmente ocorrendo. A cena nebulosa é apenas uma sugestão. Ao esconder-se, ele expõe a sua ferida. O filme parece comportar-se dessa maneira, a de expor através do esconder.

Numa outra cena, vemos a herança de Jean, dezenas de bezerros, mortos. O pai acaba de matar o último bezerro. A questão do pai com a negação do filho é manifestada pelo silêncio. Na realidade, apenas o silêncio e o possível choro no banheiro insinuam o que

pode estar passando na alma do personagem. O dramaturgo Maurice Maeterlink, considerava o silêncio mais eloqüente do que as palavras². Esses silêncios, acontecimentos fora de cena e deslocamento do eixo central narrativo, com blocos de situações, são sistemas combinados que se organizam a partir de princípios semelhantes.

Umberto Eco, ao lembrar dos procedimentos dos simbolistas refere-se a eles como horizontes inesperados que trazem a decomponibilidade, como por exemplo o projeto do livro de Mallarmé "(...) (o bloco unitário deveria cindir-se em planos reversíveis e geradores de novas profundidades, através da decomposição em blocos menores, por sua vez móveis e decomponíveis)"³. Os procedimentos de Haneke em *Código Desconhecido* são semelhantes aos apontados por Eco. A estrutura do drama é a de um bloco unitário. No caso do filme, este bloco acaba por cindir-se em planos geradores de novas profundidades. Assim, ao sair da trilha central e deslocar-se para os espaços de origem dos personagens, onde vivem outras pessoas como ele, aprofundando na sua cultura e na sua etnia, isso fala mais sobre o personagem do que ele próprio. Esses destinos cindidos pela intolerância não se encontram nunca, a não ser pela própria intolerância. E o corpo subjacente, velado e invisível do filme, só passa a ter existência ao relacionar-se com outros corpos, os corpos-mentes dos espectadores-interlocutores. Tocado, ele se manifesta.

Ao velar o drama, num jogo de impossibilidades, Michael Haneke, em *Código Desconhecido*, acaba por revelar as questões essenciais desse mesmo drama, criando um corpo invisível, que dialoga e traz à tona detonadores de consciência.

NOTAS

1 BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992. pág 4.

2 MAETERLINK apud BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. pág 121.

3 ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991. pág 55.

JUNÇÃO DE FLUXOS TEMPORAIS CONTÍNUOS E FRAGMENTADOS EM NARRATIVAS AUDIOVISUAIS

EGLE MÜLLER SPINELLI – USP, DOUTORANDA

Este trabalho pretende pesquisar algumas matrizes que orientam o diálogo mediatizado por processos intertextuais desencadeado por alguns filmes ficcionais que têm como finalidade estender alternativas de significação através de narrativas que apresentam diferentes desfechos de uma mesma história inicial. Como instrumento de análise serão utilizadas determinadas concepções filosóficas sobre o tempo que abrange a abordagem bergsoniana do tempo, como o conceito de *durée* (fluxo ininterrupto) e as questões ligadas à fragmentação, aos deslocamentos e as repetições que utilizarão como base teórica os trabalhos desenvolvidos por Bachelard. A aplicação desses conceitos será realizada em algumas seqüências do filme *Corra Lola, Corra* (1998), de Tom Tykwer, obra que apresenta uma narrativa estruturada com o intuito de mostrar mais de um desfecho que um mesmo eixo dramático pode engendrar, um exemplo de repetição com diferença a resultar num cruzamento de sucessões e blocos temporais que remetem a possibilidade de unir pensamentos tão divergentes como os de Bergman e Bachelard.

Quando vemos um filme, existe toda uma articulação de tempo e espaço para contar um determinado evento, uma maneira que o cinema encontrou para expressar suas narrativas através das imagens e sons em movimento, pois como seria, por exemplo, mostrar a biografia, a história de vida de um músico ou de um escritor famoso em apenas algumas horas de projeção? Podemos dizer que no cinema existe uma concatenação do tempo, onde existem blocos de imagens e sons que tentam manter uma coerência temporal com

relação às ações desenvolvidas, que correspondem aos planos do filme e saltos temporais entre estes blocos, também chamados de elipses, que fazem a história avançar através da supressão de determinados momentos relativos ao desencadeamento das ações. O tempo, então, passa a ser visto de duas perspectivas, uma que coloca o tempo em uma duração contínua (representada por um plano) e outra que fragmenta esta duração, fornecendo a impressão de uma continuidade ou de uma descontinuidade temporal da obra por completo.

O tempo colocado ora como contínuo ora como fragmentado nos remete, respectivamente, aos pensamentos de Bergson e Bachelard e serão estes dois filósofos que irão, inicialmente, fornecer as bases teóricas para o desenvolvimento deste trabalho.

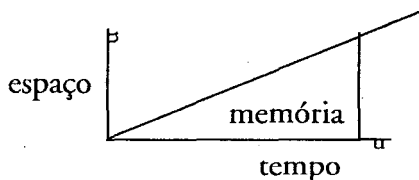
Para Bergson a realidade é uma duração contínua e ininterrupta e vivemos em relação a ela como se estivéssemos dentro dela. Todas as nossas experiências são automaticamente dadas à nossa consciência, e é de dentro de nós mesmos, seguindo nossa própria intuição, que constituímos a duração. Não vemos o tempo passar, mas estamos dentro do fluxo temporal, dentro de uma “durée”. Dessa forma, Bergson nega a razão em favor da intuição. Para ele¹, a razão está presa a um processo de análise que reduz o objeto a elementos já conhecidos, exprimindo um resultado que na realidade é falso e incompleto. Apenas a intuição nos transporta para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível. “Há uma realidade, ao menos, que todos apreendemos de dentro, por intuição e não por simples análise. É nossa própria pessoa em seu fluir através do tempo. É nosso eu que dura”².

A duração para Bergson é um processo intrinsecamente ligado à intuição. Se nos colocamos na duração por um esforço de intuição, sem nos atrelarmos a preconceitos e pontos de vista exteriores, perceberemos imediatamente como ela é unidade, multiplicidade e muitas outras coisas ainda. Só entramos em contato com a nossa própria duração por meio da intuição, e apenas assim é possível um conhecimento interior, absoluto, da duração do eu pelo próprio eu.

(...) não há estado de alma, por mais simples que seja, que não mude a cada instante, pois não há consciência sem me-

mória, não há continuação de um estado sem adição, ao sentimento presente, da lembrança de momentos passados. Nisso consiste a duração. A duração interior é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente, seja porque o presente encerra distintamente a imagem incessantemente crescente do passado, seja, mais ainda, porque testemunha a carga sempre mais pesada que arrastamos atrás de nós, à medida que envelhecemos. Sem esta sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas somente instantaneidade³.

Para entender melhor como se articula a idéia de duração bergsoniana traçamos o gráfico a seguir:



Para Bergson, a memória se vai fazendo no movimento da vida interior das coisas no decorrer do tempo, num fluxo ininterrupto e contínuo. Ele acredita no tempo vivido que diz respeito ao presente das coisas passadas, de uma memória do passado que invade o presente. É como se estivéssemos dentro do fluxo temporal, acompanhando o seu escoar e tudo que já vivemos constituísse o nosso ser – o escoar da continuidade propicia uma sucessão de estados em que cada um anuncia aquele que o segue e contém o que precedeu, todos se prolongando um no outro. Daí a impossibilidade de ocorrer dois momentos idênticos num ser consciente: “(...)o momento seguinte contém sempre, além do precedente, a lembrança que este lhe deixou. Uma consciência que possuísse dois momentos idênticos seria uma consciência sem memória. Ela pereceria e renasceria sem cessar”⁴.

A duração se faz continuamente na vida interior, na variedade de qualidades, na continuidade de progresso, na unidade de direção.

Por isso a dificuldade de representá-la por imagens, pois, para Bergson, jamais reproduziriam o sentimento original que se tem do escoamento de nós mesmos. Nessa perspectiva, o cinema quando tenta buscar a impressão de uma realidade justapondo determinados conceitos e tentando recompor a totalidade dessa realidade, passa a ser um equivalente intelectual que nos remete a prejuízos, fornecendo a ilusão de uma representação caracterizada pela incapacidade de substituir a intuição, pois aponta sua precariedade em mostrar o objeto e suas relações com os outros no que ele tem de essencial e próprio.

Mesmo apresentando divergências, os pensamentos de Bergson foram de extrema importância para a concatenação das idéias de Bachelard. Porém, este último aponta algumas críticas ao pensamento bergsoniano como a impossibilidade do homem de ter uma memória universal, onde é possível carregar nesta memória tudo o que já se passou. Para Bachelard, recordar não é uma atividade fácil, pois não é uma coisa dada. Só podemos realizá-la se partimos de uma intuição presente. Nenhuma imagem surge sem razão, sem associação de idéias. Com relação à memória, Bachelard coloca que ela: "(...) pratica o salto temporal da ação adiada. Em outras palavras, recordamo-nos de uma ação mais seguramente quando a ligamos ao que a sucede do que quando a ligamos ao que a precede"⁵.

Outra divergência do teórico é com relação a limitação da chamada continuidade fundamental bergsoniana, principalmente no que concerne ao desenvolvimento criativo por parte do criador. Se é preciso dar tempo ao tempo para que se realize uma obra, o presente não pode criar nada. Segundo Bachelard⁶: "Tem-se então a impressão de que a alma bergsoniana não pode interromper-se de sentir e de pensar, que os sentimentos e as idéias se renovam sem trégua em sua superfície e que rebrilham, no ondular da duração, como as águas do riacho ensolarado".

Para explicitar melhor uma diferença fundamental entre os dois teóricos podemos dizer metaforicamente que para Bergson é como se estivéssemos dentro de um rio seguindo o seu leito, o que corresponderia ao crescimento contínuo do ser, um elã vital obrigatoriamente isento de interrupções: o ser, o movimento, o espaço e a duração não comportariam lacunas; não seriam negados pelo nada,

pelo repouso, pelo ponto, pelo instante. Para Bachelard é como se olhássemos da margem esse rio passar, o que permitiria criar lacunas, fragmentações dentro desse fluxo ininterrupto, ou seja, a possibilidade de uma “parada” para certa reflexão sobre determinado evento, o que consiste no chamado tempo pensado bachelardiano.

Enquanto o tempo vivido representa a memória do passado no presente, o tempo pensado engloba a memória do passado e do futuro no presente. Estar no tempo vivido é como se estivéssemos num tempo espacializado, já no tempo pensado vemos o espaço temporalizado passar. Neste último, a duração dos acontecimentos cede lugar a sua ordenação e, para isso, precisamos gerar tempo através do fluxo de instantes ativos, os quais sofrem influência direta das experiências passadas e das expectativas futuras sustentadas pela consciência. O “agora” não é mais o ponto de chegada de tudo que já passamos no passado, mas um instante que é prenhe de outros instantes e por isso apresenta lacunas a serem preenchidas a todo o momento. Para Bachelard, mesmo na mais homogênea ordem de pensamento, não se pode ir de uma essência a outra por um pensamento contínuo. Os fenômenos do tempo, colocados como uma série de rupturas representadas por instantes heterogêneos e livres, nos fornece a impressão que duramos num progresso descontínuo.

Dentro dessas duas perspectivas de tempo tão distintas, contínuo (*durée*) e descontínuo, é possível desenvolver uma interessante aplicação desses dois pontos de vista no filme *Corra Lola, Corra*. Este filme apresenta um prólogo em comum que se desmembra em três desfechos distintos, que pode ser visto em sucessão ou em simultaneidade. A sucessão corresponderia à idéia de duração contínua de Bergson. Porém, segundo o teórico, é impossível existir dois momentos idênticos num ser consciente, pois o momento seguinte contém sempre, além do precedente, a lembrança que este lhe deixou. Uma consciência que possuísse dois momentos idênticos seria uma consciência sem memória. Portanto, passar por uma situação semelhante acontecida no passado corresponderia a não passar pelos mesmos acontecimentos e, sim, acrescentar a esta situação os eventos passados que fazem com que ela seja diferente da primeira. O filme nos coloca diante desta questão, pois a partir de um determinado ponto

é como se a narrativa voltasse ao mesmo momento passado, porém os eventos ocorrem de uma maneira diferente e apresentam desfechos finais também distintos. Podemos perceber isso por meio da protagonista principal Lola, que vai modificando o seu comportamento devido às experiências passadas. A cada história que se desmembra do mesmo ponto, percebemos que a personagem acrescenta determinadas informações ao seu repertório, que fazem com que ela tome atitudes diferentes com relação a determinados fatos semelhantes. Por exemplo, Lola, durante a primeira versão da história, não sabe manusear armas, informação que é passada ao espectador quando ela e o namorado Manni estão assaltando o supermercado e ele a ensina como destravar a arma, que acaba disparando e quase acertando um policial. Na segunda versão, podemos perceber, na cena em que ela rende o pai e o faz de refém para assaltar o banco no qual trabalha, que ela já tem uma certa intimidade com armas, pois já sabe como lidar com elas. Ela aponta a arma para o pai, ele desconfia da capacidade da filha de realmente estar tomando aquela atitude, quando ela destrava a arma e atira, quase o acertando. O mesmo acontece com a personagem cega que está do lado de fora da cabine telefônica na qual Manni conversa ao telefone tentando conseguir o dinheiro. Na primeira versão, a cena aparece mais detalhada que as outras, onde vemos Manni falando ao telefone e, através do seu diálogo, percebemos que está muito irritado porque a pessoa que está no outro lado da linha conseguiria arranjar apenas 500 marcos, o que não solucionaria o seu problema. Ele coloca o telefone no gancho com raiva, o esmurra, sai da cabine, devolve o cartão telefônico à mulher cega e a agradece. Ela segura sua mão por alguns instantes, eles se olham em campo/contra-campo e ela deixa o cartão com ele e sai andando pela calçada. Na segunda, a cena aparece mais reduzida, pois já sabemos qual é a situação, e é como se a cega também soubesse. Aparece Manni dizendo a última frase, desligando o telefone com raiva e o esmurrando, enquanto vemos a mulher cega do lado de fora sentindo todo o drama do personagem. Na terceira, Manni nem fala nada, desliga o telefone e o esmurra. Sai da cabina, agradece a cega, devolve o cartão e vai indo embora, quando ela pede para ele esperar. Os dois, enquadrados no mesmo plano,

ficam parados e em silêncio por alguns segundos se olhando com estranheza, quando ela vira a cabeça na direção da rua como que indicando para ele a solução do seu problema e ele acompanha o seu olhar. Em contra-plano vemos o mendigo passar de bicicleta com a sacola de dinheiro e Manni sai correndo atrás dele. É como se uma informação do passado invadissem a história presente e modificasse o comportamento da personagem pela adição de uma experiência passada no presente e os auxiliasse em direção a um futuro. Contudo, assistir ao filme em sucessão se torna algo impossível, pois a narrativa retorna ao mesmo ponto duas vezes, onde temos a repetição de uma cena idêntica nas três versões, que corresponde à cena quando Lola joga o telefone para cima, tem uma conversa rápida com sua mãe e sai correndo de seu apartamento. Para Bergson, essa repetição de um mesmo evento seria algo inconcebível. Dentro de sua definição de tempo, poderíamos dizer que existem três histórias diferentes que mantêm uma continuidade de eventos, uma *durée*, inserida em cada uma delas. Porém, a volta do mesmo fato a um ponto de partida idêntico seria algo impossível de ocorrer na nossa realidade, principalmente porque os personagens, nas duas primeiras versões da história, morrem no final, e a sua ressurreição seria inconcebível, principalmente dentro da teoria bergsoniana sobre o tempo. Analisando o filme sobre as premissas de Bergson, seria completamente ilusório um evento novamente acontecer por meio de um retrocesso do tempo, pois o tempo é um *continuum* constante. Assim, as três histórias seriam vistas como se uma ocorresse após a outra, o que em termos de entendimento da narrativa seria inverossímil, pois a sua estruturação nos remete à fragmentação do tempo, à possibilidade de podermos voltar no tempo, ou até mesmo, à simultaneidade de camadas superpostas de tempos diferentes.

Pensar o tempo como uma falácia, onde podemos de fora ver o tempo passar e, assim, visualizar a inserção de vários tempos, passado, presente e futuro, relativos a um determinado acontecimento, nos permite imaginar diferentes trajetórias que um determinado evento pode abranger. Bachelard defende essa possibilidade de podermos tornar o tempo descontínuo e reviver diferentes experiências ao mesmo tempo. Neste prisma, o filme *Corra Lola, Corra*, exemplifica sua teoria

ao colocar dentro de uma duração blocos espacialmente segmentados.

Outro ponto interessante a ser analisado é a música que permeia todo o filme, pois ele utiliza em algumas cenas a música “Ananswer Question” (Questão sem Resposta), de Charles Ives (1874-1954), como base de fundo. A música de Ives é composta por três instrumentos sobrepostos no seu decorrer que interagem entre si – as cordas, o trompete e as flautas – o que permite fazer uma alusão à própria estrutura narrativa proposta no filme: três histórias que podem ser sobrepostas e de alguma forma interagem entre si. O próprio título da música de Ives gera um questionamento pela busca de uma resposta, e ela termina como que se colocasse um ponto de interrogação. Porém, no filme, apenas a harmonia das cordas é utilizada, ora sozinha, ora como base para a sobreposição de uma música *tecno*, repetindo uma forma semelhante à estruturação da música de Ives. No início do filme, aparecem sobre um fundo preto a frase de T. S. Eliot “*não cessaremos de explorar, e ao fim de nossa exploração voltaremos ao ponto de partida, como se não o tivéssemos conhecido*” e a frase de S. Herberger “*depois do jogo é antes do jogo*”. Começamos a ouvir as cordas de Ives quando começa a desaparecer a segunda frase e, conseqüentemente, inserida sobre essa base surge o plano da imagem do pêndulo do relógio, o barulho de sua batida e a introdução da música *tecno*. A base de cordas de Ives cessa e a música *tecno* continua na próxima seqüência que mostra os personagens do filme inseridos numa multidão que caminha sem rumo de um lado para outro, enquanto ouvimos em *off*: “O Homem: provavelmente a espécie mais misteriosa do planeta. Um mistério de perguntas sem respostas. Quem somos? De onde viemos? Para onde vamos? De onde sabemos o que achamos que sabemos? Como acreditamos nas coisas? Inúmeras perguntas em busca de uma resposta. Uma resposta que levará outra pergunta, cuja resposta levará a outra pergunta e assim por diante. Mas, no final, não é sempre a mesma pergunta? E sempre a mesma resposta?”.

No final dessa seqüência, as pessoas são focalizadas de cima formando o título do filme *Corra Lola, Corra*. Esta primeira seqüência parece sintetizar e condensar a proposta levantada pela música de Ives e pelo próprio filme, pois ambos remetem ao questionamento sobre “de onde viemos e para onde vamos”, além de ter em comum

a inserção de três blocos que podem ser vistos como sobrepostos entre si. É possível também uma analogia desse contexto com a *Quinta sinfonia* de Betoween, onde a célula que dá origem ao que se desdobra é a mesma que quebra o fluxo do tempo e o cria novamente, ou seja, não sabemos ao certo qual é o início e qual é o fim da obra.

Ao final das duas primeiras versões da história, a utilização da tela dividida em três, que mostra simultaneamente o namorado de Lola, Manni, parado, o relógio marcando o tempo cronológico e Lola correndo contra o tempo para alcançar Manni, nos coloca diante de um instante, de uma lacuna do tempo, em que não sabemos ao certo se é passado, presente ou futuro. O filme nos coloca a todo o momento diante desses três tempos, desprezando, assim, a linearidade do tempo e remetendo-nos a um eixo presentificado que vai construindo blocos de tempo ao seu redor.

A partir dessas possíveis análises, o filme *Corra Lola, Corra* permite uma leitura de blocos fragmentados que podem ser sobrepostos e conectados, como também, a impressão de *durée* dentro de cada bloco, unindo pensamentos tão divergentes como os de Bergman e Bachelard.

NOTAS

1 BERGSON, Henri. Introdução à metafísica. In: *Bergson, Bachelard*. Col. *Os Pensadores*, Vol. XXXVIII, São Paulo, Abril, 1974, pp. 20-1.

2 BERGSON, *op. cit.*, p. 21.

3 BERGSON, *op. cit.*, p. 31.

4 BERGSON, *op. cit.*, p. 22.

5 BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo, Ed. Ática, 1994, p. 48.

6 BACHELARD, *op. cit.*, p. 14.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo, Ed. Ática, 1994.

BERGSON, Henri. Introdução à metafísica. In: *Bergson, Bachelard*.

- Col. *Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1974.
- _____. O pensamento e o movimento. In: *Bergson, Bachelard*. Col. *Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1974.
- BETTETINI, Gianfranco. *Tiempo de la expresión cinematográfica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- BORGES, Jorge Luis. O jardim dos caminhos que se bifurcam. In: *Ficções*. São Paulo, Ed. Globo, 1999.
- SEICMAN, Eduardo. *Do tempo musical*. São Paulo, Escuta, 2001.

NÃO QUERO IR EMBORA! REPETIÇÃO E COMPOSSIBILIDADE EM *CORRA LOLA, CORRA*

RAFFAELLA DE ANTONELLIS – UFF, MESTRE

As três histórias de *Corra Lola, Corra* de Tom Tykwer (1998) são possíveis, compostíveis ou impossíveis? O grego Diodoro, contemporâneo de Aristóteles, as teria considerado impossíveis. Diodoro estimava que se alguém morresse no mar, não teria podido achar a morte em terra (Boécio). O filósofo alemão Leibniz as teria definido como possíveis. No palácio dos destinos da sua obra *Teodicéia*, todos os mundos de fato são possíveis. O escritor argentino Borges teria optado pela compostibilidade. Ele teria seguido os caminhos que se bifurcam do seu jardim. E o que nos podemos dizer? Algumas palavras-chave do vocabulário deleuziano podem nos ajudar a entender a natureza dos mundos de Lola. Repetição, diferença e imagem-tempo. Nos percursos dessa disnarrativa, a simultaneidade é a chave para desvendar as três histórias e concluir se elas se excluem ou se incluem.

O filme *Corra Lola, Corra* de Tom Tykwer (1998) começa com o telefonema de Manni à namorada Lola: ele está em perigo e precisa em 20 minutos de 100.000 marcos, que lhe estão cobrando. Na primeira história Lola vai correndo ao escritório do pai num banco para pedir o dinheiro, mas este a despacha confessando que ela nem é sua filha. Ela chega ao encontro com Manni, eles assaltam um supermercado mas a polícia chega e Lola leva um tiro. Na segunda história, Lola vai correndo ao escritório do pai que se recusa a dar o dinheiro e ela decide assaltar o banco. Manni é atropelado por um caminhão de ambulância. Na terceira história Lola vai correndo ao escritório do pai, mas ele havia saído pouco antes.

Manni consegue pegar o seu dinheiro do mendigo que lhe tinha roubado. Lola ganha o dinheiro no cassino. Eles se encontram com uma sacola de dinheiro a mais.

Três vezes a mesma cena inicial se repete: a mãe de Lola, falando no telefone diante da televisão, pede à filha, que está saindo correndo, para que lhe compre um xampu. As mesmas pessoas que Lola encontra na corrida têm futuros diferentes nos três desfechos mostrados, através de uma montagem de fotos e por diferença de segundos, nas três possíveis histórias acontecem fatos diferentes (acidentes de carro, vidro quebrado).

A mulher da estrada tem um futuro ruim na primeira história, ganha a loteria na segunda e vira religiosa na última.

O rapaz de bicicleta tem um acidente com uma mulher, com a qual acaba casando na primeira história e torna-se um drogado na segunda.

A mulher morena do banco tem um acidente mortal na primeira história e um caso com o caixa na segunda.

A terceira história não apresenta o futuro do cara de bicicleta e da morena do banco e também não tem a velhinha fora do banco.

Não cessaremos de explorar e ao fim de nossa exploração voltaremos ao ponto de partida como se não o tivéssemos conhecido (T.S. ELIOT).

Depois do jogo é antes do jogo (S. HERBERGER).

Essas epígrafes são aquelas que abrem o filme e que sintetizam a sua estrutura. O que mais nos interessa, no filme, é a divergência das histórias e o voltar ao ponto de partida. Como a teia de Penélope, a narrativa desse texto-tecido, dessa trama, desse enredo, se desfaz para retomar tudo pelo início. No final da primeira história um policial distraído pelo dinheiro jogado no ar atira em Lola. Há silêncio. Um *close* de Lola deitada vista do alto se funde com o casal deitado visto do alto numa luz vermelha, falando de amor.

Depois de outro *close* da Lola a câmara levanta. Lola diz: “Mas não quero, não quero ir embora, *stop*”. O telefone e a sacola de dinheiro são jogados para o alto. O telefone cai no gancho e a primeira cena é retomada.

No final da segunda história, depois que o Manni é atropelado,

há silêncio. Um *close* de Manni deitado, visto do alto, se funde com o casal na cama na luz vermelha falando da morte. Lola diz: “Mas você ainda não morreu”. Em *close*, Manni responde: “Não?”. Passa um avião e a sacola de dinheiro e o telefone são jogados para o alto. O telefone cai no gancho e a primeira história é retomada.

A terceira história se encerra, diversamente, com um *happy end*.

A pergunta que nos queremos colocar é a seguinte: as três histórias de *Corra Lola, Corra* são possíveis, compostíveis ou impossíveis?

O filósofo grego Diodoro, contemporâneo de Aristóteles, as teria considerado impossíveis, enquanto para ele o passado é absolutamente irrevogável. Diodoro estimava que se alguém morresse no mar, não teria podido achar a morte em terra (BOÉCIO).

No século passado, Nicolaj Hartmann, autor de *Possibilità e realtà*, e representante da Fenomenologia, retomou o argumento dominador de Diodoro Cronos. Segundo ele, o que aconteceu devia acontecer. Tal necessidade não vale somente para os fatos passados, mas também para aqueles presentes (o que acontece deve acontecer) e para aqueles futuros (o que acontecerá deverá acontecer).

Segundo Hartmann, o real não é atuação de um único possível entre várias possibilidades, mas a atuação daquela única possibilidade que as circunstâncias tornaram realidade.

Existe só uma possibilidade e é aquela dada pela necessidade, o único destino a nós reservados. Se Lola acha o pai no banco não poderia encontrá-lo. A necessidade determina isso. E a Lola que decide ir embora sem protestar do banco, expulsa pelo pai, não poderia ser a mesma que resolve assaltar o banco.

Leibniz, vários séculos depois, as teria definido possíveis em mundos diferentes, mas não no mesmo mundo.

Uma das obras filosóficas de Leibniz, *Ensaio de Teodicéia* (1710), se conclui com um diálogo que no seu desenvolver vira um conto, uma viagem no labirinto do infinito.

Sextus Tarquinius tem de escolher entre alternativas abrindo a cada escolha espaços lógicos em rede, porque cada escolha gera uma diversa forma possível, isto é, cada escolha se configura como um ponto do qual se acessa qualquer outro ponto do labirinto. Traduzido em termos lógico-ontológicos, isso significa que não existe um

Sextus Tarquinius que cumpre escolhas diferentes, mas infinitos dublês de Sextus Tarquinius e, então, como é típico do rizoma, que por Sextus o labirinto é sem saída.

Mas tal labirinto rizomático se transforma no desenvolver da narração, num labirinto unicursal, com a introdução da figura de Teodoro, o herói da história. Característica desse labirinto é que o explorador não tem outra opção do que alcançar o centro, onde o adversário o espera. Tal centro é o palácio dos destinos.

Num sonho, de fato, Teodoro pode entrar no palácio dos destinos, cuja porteira é Pallas Atena e onde é representado “não só o que acontece, mas também tudo o que é possível”. E quando a possibilidade se intensifica na existência, ou seja, quando Teodoro entra no apartamento-mundo ao vértice da pirâmide, no mundo melhor possível se desenha um estado extra-racional¹.

Na *Teodicéia* os futuros são contingentes como os apartamentos que compõem a pirâmide de cristal. Num apartamento Sextus vai a Corinto e torna-se escrivão público, num outro torna-se rei da Trácia, num outro ainda vai a Roma e toma posse da cidade. O impossível procede do possível e o passado pode ser verdadeiro sem ser necessariamente verdadeiro. Todos os Sextus são possíveis, mas fazem parte de mundos impossíveis².

Aristóteles tinha formulado o princípio do terceiro excluído segundo o qual não havia uma terceira possibilidade entre o verdadeiro e o falso. Uma batalha naval pode acontecer amanhã, disso consegue que o impossível procede do possível, porque se a batalha acontece não é mais possível que não aconteça, ou o passado não é necessariamente verdadeiro, porque podia não acontecer. Aristóteles excluiu então a afirmação “amanhã vai ter uma batalha naval”. Esse paradoxo é resolvido por Leibniz que afirma que a batalha naval pode acontecer ou não acontecer, mas não acontece no mesmo mundo. Acontece num mundo, não acontece num outro e estes dois mundos são possíveis mas não compostíveis entre eles³.

É célebre a fórmula de Leibniz: “Adão não pecador é impossível com nosso mundo”, ou seja com o mundo onde Adão pecou. Adão pecador e Adão não pecador são contraditórios. Mas Adão não pecador não está em contradição com o mundo onde

Adão pecou. Adão não pecador é possível mas ele é impossível com o mundo onde Adão pecou.

Ser impossível não é a mesma coisa que ser contraditório, é uma outra relação. A impossibilidade é uma noção que aparece só em Leibniz. Nós compreendemos as contradições, nós não compreendemos as impossibilidades: podemos só constatar-las⁴.

Se existe um Adão pecador num mundo e um Adão não pecador em outro mundo existe também um Adão vago comum a vários mundos. Um Adão = X assim como um Sextus = X e um Fang⁵ = X.

Os mundos impossíveis tornam-se as variantes de uma mesma história. A impossibilidade é entre indivíduos, mas não entre acontecimentos⁶.

Segundo a *Monadologia*, que Leibniz escreve em 1714, em todas as mônadas se representam todos os mundos possíveis, todos os eventos. O sistema de Leibniz é um “como se”, isto é um sistema da compossibilidade como remessa.

A inteira história do mundo é apresentada como uma história de escolhas possíveis realizada pela divindade, conforme uma combinatória seletiva. A *Monadologia* é essa combinatória metafísica, na qual os mundos possíveis nos gritam o infinito variar deles⁷.

Chamar-se-á compossível o conjunto das séries convergentes e prolongáveis que constituem um mundo e o conjunto das mônadas que exprimem o mesmo mundo (Adão pecador). Chamar-se-ão impossíveis as séries que divergem e que pertencem a dois mundos possíveis e as mônadas de cada uma expressa um mundo diferente do outro (Adão não pecador). Segundo Leibniz, o nosso mundo relativo é o único mundo existente, porque ele é o melhor.

Os outros mundos têm igualmente suas atualidades nas mônadas que o exprimem, Adão não pecando, Sextus não tomando posse de Roma. Existe um atual que fica possível e que não é necessariamente real.

Três dublês de Lola, como três Sextus, para viver as três histórias que não são então contraditórias, mas são impossíveis no mesmo mundo. A terceira história seria com certeza a melhor possível, como no vértice da pirâmide do palácio dos destinos de Leibniz. Isso do ponto de vista de Lola e Manni, e da resolução do problema

deles, sem contar o acidente do pai. Borges responderia dizendo que os impossíveis pertencem ao mesmo mundo⁸. Na obra do escritor argentino *O jardim de caminhos que se bifurcam* ele é o título do livro-labirinto de Ts'ui Pên.

Fang, digamos, tem um segredo, um desconhecido chama à sua porta; Fang decide matá-lo. Naturalmente, há vários desenlaces possíveis: Fang pode matar o intruso, o intruso pode matar Fang, ambos podem salvar-se, ambos podem morrer, etc. Na obra de Ts'ui Pên, todos os desfechos ocorrem.

O Neo-barroco com a suas séries divergentes no mesmo mundo, é a interrupção da impossibilidade na mesma cena onde Fang mata, é morto e não mata e não é morto⁹.

Borges optaria pela compossibilidade no mesmo mundo. Lola, como Fang, pode ser morta, ver a morte de Manni ou sobreviver no mesmo mundo.

Deleuze também concordaria a não ser que ele admitisse que as histórias são falsas. Deleuze procura elaborar ações impossíveis no mesmo mundo criando o falso¹⁰. Segundo ele a primeira repetição é repetição do mesmo, que se explica com a identidade do conceito ou da representação. A segunda é aquela que compreende a diferença, e se compreende ela mesma na alteridade da idéia, na heterogeneidade de uma representação. Uma é negativa, por defeito do conceito, a outra, afirmativa, por excesso da idéia. Uma é hipotética, a outra categórica. Uma é estática, a outra dinâmica. Uma, em extensão, a outra intensiva. Uma ordinária, a outra, marcante singular. Uma é horizontal, a outra vertical. Uma é desenvolvida, explicada, a outra é envolvida e deve ser interpretada. Uma é cíclica, a outra de evolução. Uma é de igualdade, de comensurabilidade, de simetria, a outra, baseada no integral, o incomensurável ou o dissimétrico. Uma é material, a outra espiritual. Uma é uma repetição “nua”, a outra uma repetição “vestida”, que se forma ela mesma vestindo-se, mascarando-se, mimetizando-se. Uma é de exatidão, a outra tem como critério a autenticidade. As duas repetições não são independentes. Uma é o sujeito singular, o coração e a interioridade da outra, a profundidade da outra. A outra é somente o envelope exterior, o efeito abstrato.

O resultado seria uma imagem-tempo direta: não mais a

coexistência das faldas do passado, mas a simultaneidade das pontas do presente.

A imagem-tempo é presente em Robbe-Grillet, dando à narração um novo valor e substituindo-se a imagem-movimento. O escritor distribui os diversos presentes aos diferentes personagens de modo que formem uma combinação plausível em si mesma, mas que as combinações delas sejam impossíveis mantendo e suscitando o inexplicável.

Um acontecimento terrestre transmitido por hipótese a planetas diferentes, um dos quais o recebe no mesmo tempo, um outro mais rápido e um outro ainda menos rápido, então antes que tenha acontecido ou depois. Um não o teria ainda recebido, o outro o teria já recebido, o outro o receberia, em três presentes simultâneos implicados no mesmo universo. Um tempo sideral, um sistema de relatividade, no qual os personagens seriam planetários.

Resnais conceitua o tempo como lençóis do passado, Robbe-Grillet como pontas de presente¹¹. A narração não é mais verídica mas falsificante colocando a simultaneidade de presentes impossíveis e a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros.

O falsário é a personagem do cinema¹². O cinema é sempre narrativo, é sempre mais narrativo, mas é disnarrativo em quanto a narração é afetada por repetições, permutações e transformações¹³.

Não é mais a distinção imaginário-real da imagem-cristal mas o verdadeiro e o falso: o impossível procede do possível e o passado não é necessariamente verdadeiro¹⁴. Cada série forma uma história não de pontos de vista diferentes sobre uma mesma história mas de histórias inteiramente distintas que se desenvolvem simultaneamente, absolutamente divergentes, no sentido de que o ponto de convergência, o horizonte de convergência é um caos. O essencial é a simultaneidade, a contemporaneidade, a coexistência de todas as séries divergentes juntas. Está certo que as séries são sucessivas, uma “antes” e a outra “depois” do ponto de vista dos presentes que passam na representação. Mas não é mais assim em relação ao caos que o compreende, ao precursor que as põem em comunicação. Sempre o diferencial as faz coexistir, coexistem simbolicamente em relação ao passado puro ou ao objeto virtual¹⁵.

Essa profusão de narrativas, narrativas repetidas, seria sem dúvida uma disnarrativa. E a repetição que aparece seria uma repetição vestida.

A imagem-tempo é aquela que se afirma em *Corra Lola, Corra* com todas suas características de simultaneidade dos presentes, repetição, transformação e falsificação.

O autor demiurgo conhece e apresenta as histórias como a organizar o caos da simultaneidade. E é relativo decidir se as conversas de Manni e Lola na cama são momentos oníricos ou de *post-mortem*. Lola decide querer continuar o jogo da vida. Percorrer de outro jeito o labirinto. Lola, moderna Penélope, tece de novo sua história por amor a Manni-Ulisses.

No começo da narração da segunda história a queda na escada pareceria justificar todo o diferente decorrer da história. Os futuros diferentes das personagens que Lola encontra revelariam, partindo do mesmo princípio, como mínimos detalhes podem mudar radicalmente a vida de uma pessoa. O fato de reagir de dois jeitos diferentes na frente da negação de ajuda do pai, uma forma remissiva e outra agressiva, revelariam porém uma postura diferente de Lola. É Lola, personificação do autor, que está decidindo o seu destino, não mais uma causa externa.

Na realidade mais do que estabelecer se essas histórias são realmente possíveis cabe-nos entender a necessidade do cinema contemporâneo de apresentar o leque das possibilidades de desfecho de uma história.

O mesmo Tykwer diz que *Corra Lola, Corra* “é um filme que trata do seguinte tema: que chances e possibilidades você tem na vida? Naturalmente eu pensei na resposta visual a ser dada mais exatamente: que chances e possibilidades você tem no cinema, e como você pode usá-las”¹⁶?

NOTAS

- 1 DIODATO, Roberto, *L'immaginazione nell'estetica del settecento*, Torino, ottobre 1996, texto da conferência em www.newcom.pr.it/filosofia/leibnar.htm.
- 2 DELEUZE, Gilles, *Le pli Leibniz et le baroque*, Paris, Ed. de Minuit, 1988, p. 83.
- 3 id., *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989, ed. orig. Paris, ed. de Minuit, 1985, p. 147-148.
- 4 id., aula na Universidade Paris VIII Vincennes, em www.webdeleuze.com/txt/200187.html, 1987.
- 5 Personagem do escritor Jorge Luís Borges. Id. *Logique du sens*, Paris, Ed. de Minuit, 1969, p. 138-139.
- 6 ibid, p. 208.
- 7 GILARDONI, Andrea, *Il labirinto della caratteristica: Monadologia e segno. Introduzione alla edizione web sinottica della Monadologia di G.W.Leibniz*, 2000 em lgxserver.uniba.it/lei/classici/gilardoni.html.
- 8 DELEUZE, Gilles, *op.cit.*, 1989, ed.orig. Paris, ed. de Minuit, 1985, p. 148
- 9 id, *op.cit*, 1988, p. 82, 112, 140.
- 10 HÈME DE LACOTTE, Suzanne, *Deleuze: philosophie et cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 88.
- 11 DELEUZE, Gilles, *op.cit.*, 1989, ed.orig. Paris, ed. de Minuit, 1985, p.116-120
- 12 ibid. p. 148-149.
- 13 ibid. p. 154.
- 14 ibid., p. 303.
- 15 id. *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, 161-162.
- 16 MES, Tom, VERMAAT, Joep, *Tykwer's run*, em <http://www.projecta.net/tykwer>.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADIOU, Deleuze. *La clameur de l'Etre*, Paris, Hachette, 1997.
- BORGES, Jorge Luís, *O jardim de caminhos que se bifurcam*, em *Ficções*, Globo, 1998.
- BORGES, Jorge Luís, *Historia de la eternidad*, em *Obras Completas I*, São Paulo, Globo, 1999.
- BORGES, Jorge Luís, *Outras Inquisições*, em *Obras Completas II*, São Paulo, Globo, 1999.
- BORGES, Jorge Luís, *Nova refutação do tempo*, em *Outras Inquisições*, *Obras Completas II*, São Paulo, Globo, 1999.
- CONLEY, Tom, *L'Événement-cinéma*, em *Le cinema selon Deleuze*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997.
- PELBART, Peter Pál, *Le temps non-réconcilié*, em Gilles Deleuze

une vie philosophique, Rencontres Internationales Rio de Janeiro-Paris, 10-14/06/96, Paris, Le Plessis-Robinson, 1998.

PELBART, Peter Pál, O tempo não-reconciliado, São Paulo, Perspectiva, 1998.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm Freiherr von, Princípios de filosofia ou monadologia, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm Freiherr von, Scritti filosofici, a cura de Massimo Mugnai e Enrico Pasini, UTET, Torino, 2000, 3 vol.

PARENTE, André, Narrativa e modernidade. Os cinemas não narrativos do pós-guerra, Campinas, Papirus, 2000.

TYKWER, Tom, Book Review Lola rennt: Das Buch zum Film, München, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1998.

VUILLEMIN, Jules, Nécessité ou contingence L'aporie de Diodore et les systèmes philosophiques, Paris, Ed. de Minuit, 1984.

www.x-filme.de site da produtora

<http://www.sonypictures.com/classics/runlolarun/runlolarun.html>
site oficial do filme

A AMNÉSIA NO CINEMA NORTE-AMERICANO CONTEMPORÂNEO

FABIANO GRENDENE DE SOUZA – PUC/RS

É inegável que nos últimos anos surgiu nos Estados Unidos uma série de filmes que apresentam personagens com amnésia, como *Amateur* (Idem, 1994), de Hal Hartley; *Blackout* (Idem, 1997), de Abel Ferrara; *Cidade das Sombras* (*Dark City*, 1998), de Alex Proyas; *Cine Majestic* (*The Majestic*, 2001), de Frank Darabont; *A Identidade de Bourne* (*The Bourne Identity*, 2002), de Doug Liman, *A Estrada Perdida* (*Lost Highway*, 1996) e *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Dr.*, 2001), de David Lynch; e *Amnésia* (*Memento*, 2001), de Christopher Nolan. Mais do que buscar uma explicação para esse fenômeno, o presente trabalho pretende, focando os dois últimos filmes citados, analisar como a idéia de amnésia pode contaminar as estratégias narrativas e, num segundo momento, pensar como o tema do esquecimento do passado pode estar relacionado a um discurso sobre a sociedade norte-americana. Primeiramente, é preciso salientar que *Amnésia* e *Cidade dos Sonhos* foram produzidos no mesmo ano, chamaram a atenção por suas construções fílmicas e, apesar disso, raramente foram comparados.

Em *Amnésia*, de Christopher Nolan, Leonard (Guy Pearce), um vendedor de seguros, é acometido por um problema de memória, depois de ser atingido na cabeça, quando tentava evitar que sua mulher fosse estuprada e morta. O interessante é que ele se recorda de tudo até o momento do acidente. Em compensação, esquece, de tempos em tempos, o que lhe acontece depois. Ou seja, o protagonista não tem memória recente. Durante o filme, vemos não só sua tentativa de se vingar dos criminosos, como sua dificuldade em viver um presente que será esquecido.

Já em *Cidade dos Sonhos*, uma mulher (Laura Harring) que não sabemos quem é, perde a memória depois de quase ser morta. Acaba conhecendo Betty (Naomi Watts), uma aspirante a atriz, que a ajuda na sua busca por informações do passado. Se no filme de Christopher Nolan temos um tipo raro de esquecimento, onde o protagonista conhece alguns fatos de sua vida pregressa, em *Cidade dos Sonhos* vemos um personagem que não se conhece: não sabe seu nome, sua profissão e como se acidentou. Então, o problema de identidade deste último é mais cercado de indeterminações, pois não temos informações sobre a personagem, que passa a se autodenominar Rita¹.

Pensando em *Amnésia*, sob a tônica da influência que a questão da falta de memória tem sobre a construção temporal do filme, devemos lembrar como funciona a estrutura básica da trama: a cena inicial mostra – de trás para frente, numa espécie de *rewind* rápido – o protagonista assassinando um homem que se chama – como saberemos depois – Teddy (Joe Pantoliano). Depois dela, o filme volta para uma cena ocorrida cerca de vinte minutos antes da primeira ação: o personagem principal encontra, num saguão de hotel, aquele que vai ser morto. A partir daí os fatos correm de maneira cronológica até uma ação que já vimos, ocorrida pouco antes do assassinato. Então, o filme nos transporta de novo para um passado mais longínquo do que aquele que já tinha sido mostrado, e, posteriormente, segue até a primeira cena do bloco anterior – o protagonista encontrando Teddy. Assim, a primeira ação do segundo segmento vai ser a última do terceiro. Só essa repetição de imagens (separada por um tempo médio de sete minutos) faz com que o espectador vivencie uma espécie de amnésia. Afinal, quando ele vê Leonard encontrar Teddy pela segunda vez, provavelmente já esqueceu o primeiro momento em que essa ação ocorreu. O mais interessante é que, depois que percebemos o mecanismo do filme, tentamos, desesperadamente, guardar a primeira imagem de cada bloco para termos na cabeça a ação a ser repetida. Só que poucas vezes conseguimos.

Ainda, é interessante perceber que o filme dificulta a lembrança do espectador também pelo fato de que entre um bloco e outro aparecem cenas em preto e branco do protagonista. Ele, basicamente, fala ao telefone, num quarto de hotel, contando para alguém a história de um homem chamado Sammy Jenkins, que também perdeu a memó-

ria – história essa que é interrompida de quando em quando para que os acontecimentos principais voltem à tela. Então, como essas imagens em preto e branco formam, ao longo do filme, uma sequência cronológica, a narrativa fica mais complicada. Em primeiro lugar, porque se misturam dois fluxos cronológicos inversos: alguns acontecimentos vão para o passado; outros, para o futuro. Ainda, a história em preto e branco traz um novo ponto de tensão para o filme, um outro enigma a ser decifrado: o que aconteceu com o protagonista da história contada por Leonard? Então, como o espectador precisa seguir também essa história, ele acaba deixando um pouco de lado a trama vivida pelo protagonista, esquecendo a imagem inicial de cada bloco em que ele aparece. Assim, só quando um bloco está no seu final é que nos lembramos que tal imagem já aparecera como início do bloco anterior. Desta forma, o filme faz com que o espectador sinta não só a amnésia do personagem, como mergulhe em sua angústia. Uma angústia que se relaciona com seu passado recente, de que ele já não se lembra, e também com o presente, que será esquecido.

Já em *Cidade dos Sonhos*, a amnésia não influencia diretamente na construção temporal do filme. Em compensação, existe uma estratégia narrativa que, de alguma forma, iguala o espectador ao personagem desmemoriado: a desorientação. Quando nos deparamos com histórias diversas que não conseguimos concatenar, acabamos sentindo as angústias de Rita, que está completamente perdida em uma realidade que não conhece.

Na primeira parte de *Cidade dos Sonhos*, temos basicamente duas tramas: a da amnésica que busca sua identidade ajudada por sua amiga, que quer um papel em Hollywood, e o martírio de um diretor de cinema que tenta ter autonomia criativa. Apesar das fugas e rupturas que esses dois segmentos apresentam, os episódios que mais perturbam são o do homem que conta um sonho em uma lanchonete e, depois, se depara com um monstro atrás do estabelecimento; e o do assassino que precisa matar três pessoas quando seu plano era liquidar somente uma. Nestes momentos, que num primeiro instante não se ligam aos outros, estamos “perdidos” – como Rita.

Para avançarmos sobre a questão da desorientação em *Cidade dos Sonhos*, é interessante perceber a conexão da personagem amnésica

com as outras. Se no filme de Christopher Nolan um protagonista se relaciona com outros personagens que, ao contrário dele, não vivem crises extremas, em *Cidade dos Sonhos* a desmemoriada parece ser parte de um todo, uma espécie de galáxia de tipos estranhos de diversas naturezas. Primeiramente, há outros personagens com problemas: o realizador que perde o controle do seu filme, o assassino de aluguel atrapalhado e o homem atordoado com seu sonho. Mas também existem aqueles que parecem pertencer a um universo fantástico (monstro atrás da lanchonete) ou simbólico (*cowboy* que parece controlar a indústria cinematográfica). E o mais interessante é que todos se cruzam, formando um painel fragmentado, onde as fronteiras entre real, imaginário e representação parecem borradas. Então, sem cair nas armadilhas de justificar todas as estratégias do filme associando-as às representações oníricas, o que nos interessa é pensar que a desorientação, em *Cidade dos Sonhos*, não é apenas uma característica exclusiva da personagem amnésica; afinal, ela parece ser apenas uma face, ou até um emblema, de um mundo atolado de personagens com problemas de identidade ou subjetividade fissurada. Assim, as desorientações propostas pelo filme não aparecem apenas para igualar o espectador a Rita, mas também para criar um clima maior de perturbação, uma desorganização coletiva.

Em *Cidade dos Sonhos* existe um expediente cinematográfico que estampa, ao mesmo tempo, a confusão da personagem amnésica e o desconcerto coletivo: a câmera subjetiva. E este recurso é utilizado de diversas formas, criando cinematograficamente uma sensação de perturbação. Nesse sentido, os exemplos mais interessantes são:

1. Mistura de câmera objetiva e subjetiva: aparece na cena em que o matador de aluguel atinge uma mulher no escritório ao lado de onde ele acabara de cometer um assassinato. Depois do disparo, ele sai correndo para ir até o escritório adjunto. De repente, a câmera passa na frente dele, virando uma “subjetiva”. Depois, o matador volta a aparecer para lutar com a mulher ferida. Então, num pequeno percurso, a câmera foi objetiva e subjetiva, sem cortes.

2. Ocultamento do sujeito: muitas seqüências começam apenas com uma câmera avançando pelo espaço, para que, somente algum tempo depois, o espectador se dê conta de qual

personagem ela está representando. Um exemplo marcante dessa disfunção acontece quando Betty e Rita estão dentro do apartamento, procurando um endereço em um mapa. Então, corta para fora do apartamento e vemos a câmera se aproximar da porta. Voltamos para Betty e Rita, e depois novamente para fora. A câmera chega bem perto da porta. Quando voltamos para Betty e Rita, a campainha toca. E somente quando Betty abre a porta, e vemos uma vizinha bisbilhoteira com ela, é que concluímos que aquela “subjétiua” representava o andar da mulher enxerida.

3. Manipulação do tempo: se podemos concluir que a câmera subjétiua da seqüência anterior representava a vizinha, não há como deixar de perceber que a utilização do tempo de tal recurso não corresponde a um tempo naturalista – a câmera demora muito a chegar à porta. Assim, cria-se um tempo dilatado que não só desorienta, mas que produz um clima de suspense. Nesse sentido, existe outro momento interessante: Betty está em casa, falando com a tia ao telefone. Nós continuamos a ouvir a voz de Betty, enquanto vemos uma câmera passear pelo corredor. Depois de algum tempo, a câmera encontra Rita e percebemos que o movimento representa o andar de Betty. O que desconserta é o fato de que a representação do andar de Betty é mostrada quando ela ainda é vista ao telefone.

Ao contrário da desorientação em larga escala de *Cidade dos Sonhos* estampada pela utilização da câmera subjétiua, *Amnésia* se concentra no sentimento confuso de um único protagonista que habita um mundo de indeterminações e que, por isso, vive a angústia do presente. As únicas informações concretas que possui se baseiam em suas memórias, que vão até a noite do acidente. Então, para tentar articular o que ele descobre após a morte da mulher, Leonard tatua o corpo com determinadas instruções (e que serão esquecidas), bate *polaroids* de pessoas e lugares, escrevendo algo referente a elas, e cobre as paredes de um quarto de hotel com mapas, fotos e rabiscos. Só que o problema é o seguinte: até que ponto essas informações são verídicas? Neste sentido, uma das estratégias do filme, durante mui-

to tempo de projeção, é igualar o espectador ao protagonista, pois – como ele – não temos como confirmar a validade das informações e – talvez por isso – acabamos não duvidando dessas pistas, apesar de ficarmos atormentados.

Em *Amnésia*, duas construções cinematográficas acentuam a confusão do protagonista e sua angústia em relação ao presente. Em primeiro lugar, devemos destacar a utilização de elipses que mostram a passagem de tempo entre dois momentos em que o protagonista está sozinho em um cenário. Essas elipses carregam a angústia do presente que o personagem sente, pois são marcadas muitas vezes por cortes abruptos, que mostram Leonard em posições parecidas dentro do quarto de motel. Também, com este tipo de eclipse, salientada pela montagem, temos uma fragmentação tanto do tempo presente, quanto do personagem.

Outro fator que transmite a angústia do presente do protagonista para o espectador é a reincidência de planos de detalhe. Durante todo o filme, temos um grande número de planos desse tipo, principalmente mostrando mãos. Essa utilização freqüente de detalhes acaba também fragmentando o protagonista. É como se a sua dissociação em relação ao tempo fosse metaforizada por uma dissociação corpórea. Aliás, se pensarmos no corpo do protagonista, veremos que o seu físico é fragmentado. O rosto é marcado por ferimentos causados pela luta com os bandidos na noite da morte da sua mulher e o corpo todo é coberto de tatuagens, que trazem à tona diversos momentos em que ele quis se lembrar de algo. Nesse sentido, se o corpo de Leonard é o emblema e a dor da confusão do presente, podemos dizer que essa sensação é passada também pela montagem que, constantemente, fraciona o corpo do personagem.

Se em *Amnésia* o esquecimento do protagonista não só é espelhado pela construção temporal, mas também gerador de sua angústia, em *Cidade dos Sonhos* a amnésia faz parte de uma desorientação maior, que, como veremos, está embebida em uma atmosfera de medo. Obviamente, muito desse sentimento é passado pelas pistas de Rita (dinheiro, chave, mulher morta) e pela existência de personagens bizarros: o monstro, os homens fortes, o anão que manda no estúdio, todos do *Clube Silêncio* etc. Mas é interessante perceber os elementos

cinematográficos que contribuem para aumentar a sensação de temor, criando uma atmosfera sombria que está além dos personagens. E essa visão aterradora, que aparece na já citada câmera subjetiva, também é construída através da trilha sonora, composta por Angelo Badalamenti, que, todo o tempo, nos diz que estamos mergulhados numa atmosfera de horror, onde crimes hediondos estão acontecendo. Além da música, existem outros elementos que forjam o painel do temor, como a utilização da cor vermelha (o terno do diretor pintado de rosa lembra a todo momento um possível assassinato; o plano que mostra a noite de Los Angeles com o reflexo da luz vermelha das sirenes dos carros de polícia praticamente faz um borrão de sangue na cidade...); e uma composição específica: em vários momentos em que aparece uma vista aérea da cidade, ouvimos um ruído que lembra helicópteros, como se a cidade estivesse permanentemente vigiada.

O mais interessante nesse clima de medo é que, em primeiro lugar, imaginamos um desfecho trágico para a personagem amnésica – quem não sentiu, durante o filme, que Rita estava mergulhada em negócios escusos do crime organizado? Num segundo plano, devemos notar que no desenrolar dos fatos – o que inclui a segunda parte da trama – não vemos, independente da interpretação, organização criminosa nenhuma. Dessa maneira, poderíamos dizer que os elementos cinematográficos são organizados principalmente para evidenciar o grau de paranóia existente num lugar onde a violência pode surgir a todo instante.

Pelo que vimos, *Amnésia* e *Cidade dos Sonhos* apresentam personagens com problemas de identidade – e essa semelhança entre eles aparece pelo fato de que os dois, em alguma cena, vestem roupas de outros personagens –, que acabam se relacionando de maneira diversa com suas narrativas. Leonard é o centro da sua história e sua forma de amnésia contamina a narração tanto em termos de construção temporal, como no que diz respeito aos elementos cinematográficos que salientam a sua angústia em relação ao presente; já Rita é uma parte de um universo, todo ele composto por personagens problemáticos de diversas naturezas. Assim, a desorientação que surge diz respeito não somente a ela, mas a toda a galáxia de tipos variados. Inclusive, é a partir da desorientação que um clima de medo é criado para, no fim,

desvendar uma sociedade paranóica. Já por essas diferenças pode-se perceber que a película de David Lynch tem uma reflexão mais aguda sobre a sociedade norte-americana. Porém, antes de mergulharmos um pouco mais neste aspecto de *Cidade dos Sonhos*, voltemos ao filme de Christopher Nolan.

Em *Amnésia*, o problema de identidade do personagem parece invadir os ambientes: no filme vemos basicamente cenários de passagem. São lugares impessoais, como lanchonetes, motéis, terrenos baldios e armazéns abandonados, que parecem ter saído de um *road movie*. Aliás, esse sentimento de viagem que perpassa *Amnésia* é confirmado pelas diversas cenas em que vemos Leonard saindo de um carro e entrando em um lugar – é como se a chegada fosse mais importante do que o que vai acontecer ali. Podemos pensar, então, que o universo de *Amnésia* é formado por lugares sem história, sem nome e sem convívio. Em contrapartida, é interessante ressaltar que no quarto do protagonista, no hotel, existe uma série de mapas, fotos e escritos, com os quais Leonard tenta reconstituir a sua história – uma história familiar, que já não existe mais, nem para ele, nem para os outros personagens que habitam os cenários de passagem. Nesse sentido, apesar de não ser um filme prioritariamente social, *Amnésia* faz uma reflexão sobre a relação dos espaços impessoais, preponderantes no filme e na sociedade, com o problema da identidade individual.

Já *Cidade dos Sonhos* cria, a partir de um clima de desorientação, medo e paranóia, uma radiografia de uma sociedade de seres descartáveis: as peças são repostas com rapidez e os sentimentos humanos são deixados de lado. Nesse sentido, é necessário pensar que a junção das duas partes do filme possibilita uma interpretação antes social do que propriamente factual. O ser descartável aparece, por exemplo, na mudança de nome das garçonetes de uma lanchonete; afinal, na primeira parte, a funcionária se chama Diane; na segunda, Betty. Ou seja, essa junção traz a idéia da rotatividade permanente que existe na maioria dos empregos na sociedade norte-americana.

O filme ainda mostra não só que a principal tentativa de fuga deste esquema predatório é a busca do sucesso, mas também que aqueles que almejam a fama a qualquer preço estão quase sempre condenados à ruína. Em primeiro lugar, há uma crítica ao deslumbramento das

pessoas com a possibilidade de atuação na indústria do entretenimento (pela trama, pela citação de *Crepúsculo dos Deuses* – *Sunset Boulevard*, 1950 –, de Billy Wilder). Mas também há a queda dos ambiciosos, vista, em primeiro lugar, na tentativa frustrada de ascensão de Betty no cinema. Nesse sentido, a película também salienta que mesmo aqueles que obtêm sucesso têm uma ascensão e queda programada. Isso aparece, por exemplo, através de uma repetição de frases. Quando Betty manda matar Camila, na segunda parte, ela mostra ao assassino a foto da moça e diz “this is the girl”. Só que essa frase é proferida por mafiosos da indústria cinematográfica, na primeira parte, quando querem impor a escolha de uma atriz, também chamada Camila, para um filme. Ou seja, a entrada na indústria cinematográfica não deixa de ser apresentada como uma morte anunciada. Inclusive, essa idéia da carreira meteórica, do sucesso que despenca rápido, é metaforizada brilhantemente na estrada que dá título ao filme, pois trata-se de uma lombada, que leva ao topo da cidade. Não por acaso, quando as personagens sobem ali, acabam, cada uma na sua vez, tendo de voltar à “parte baixa” da cidade (da pirâmide social).

Por fim, analisando estes dois filmes mostramos como a amnésia pode aparecer de maneira diversa no cinema. No filme de Christopher Nolan a perda da memória está ligada, em primeiro lugar, a uma construção temporal e, num segundo momento, a um diagnóstico de uma sociedade formada por cenários impessoais e indivíduos com problemas de identidade. Já em *Cidade dos Sonhos*, a amnésia não afeta tanto a estrutura narrativa, e o próprio esquecimento do passado parece um entre tantos sintomas de uma desorientação geral. Nesse sentido, a amnésia parece estar mais ligada à reflexão social, onde vemos uma sociedade formada por seres descartáveis, ou seja, destinados a ser esquecidos.

NOTAS

1 Como se sabe, em *Cidade dos Sonhos* existe uma segunda parte, onde Rita e Betty aparecem com outros nomes e personalidades. Não nos interessa neste momento comentar esse último segmento e suas múltiplas interpretações – sendo que a mais freqüente é de que a primeira parte do filme é um delírio que a personagem, que nos primeiros momentos é vista ajudando a amnésica, tem antes de morrer.

IDENTIDADE DOS GÊNEROS E
REALIDADE VIRTUAL: DESINTEGRAÇÃO
E SIGNIFICAÇÃO NOS FILMES
CLUBE DA LUTA, SEVEN, MATRIX E AMNÉSIA
RODRIGO FERNÁNDEZ LABRIOLA – UFF, MESTRANDO

A crise da realidade, gerada pelas tecnologias informática e neuroquímica, é o tema de diversos filmes na década de 90. A “realidade virtual”, que se caracteriza pela subordinação total da *realidade* (material e objetiva) aos *efeitos de realidade* (mentais e subjetivos) através da percepção mediatizada, é representada no cinema em personagens masculinos. A partir da análise de quatro filmes, este artigo se propõe a estudar os conceitos de realidade, subjetividade, percepção e virtualidade através de uma chave psicológica: a *identidade dos gêneros*. Na história, a crise da realidade pode ser lida como um processo de desintegração da identidade masculina no âmbito da realidade virtual. No nível do discurso, a subjetividade feminina (em personagens secundários) funciona como *ponto de vista* para significar a narratividade, aparentemente caótica, dos filmes: o feminino se converte em agente do olhar significativo em vez de constituir o objeto do desejo. Na base, então, há uma realidade objetiva feminina: o corpo-sujeito da mulher, como um demiurgo feminino, volta a criar seu objeto do desejo do sentido a partir do caos mental da realidade virtual dos homens.

Além da realidade virtual ingênua: o conceito

Se tentarmos uma definição, a realidade virtual se poderia caracterizar como um “espaço-tempo” paralelo, cujas condições de produção envolvem a intervenção de tecnologias informáticas ou neuroquímicas nas percepções dos sujeitos (percepções mediatizadas).

gerando um “efeito de realidade” em suas subjetividades a partir dessa redução do real ao sensível. Mas, por outra parte, se estabelecermos uma correspondência com a história da comunicação, seria possível ampliar essa definição indicando que a realidade virtual se refere a um determinado momento de produção das mensagens – a era dos meios de comunicação massiva – e sua aparição se produz em diversos momentos de enunciação – aqueles das narrativas “tecnológicas” – cinema, videogames, televisão etc. Desse ponto de vista, no conjunto de elementos que delimitam o conceito de realidade virtual se encontrariam além das intervenções da tecnociência geralmente referidas, outras duas tecnologias da comunicação: uma antiga e atávica – a narrativa –, outra moderna, material e instrumental – aquela que torna possível a mídia. Então, também poderíamos acrescentar que, de alguma maneira, a “realidade virtual” é em grande medida um fenômeno discursivo, ou seja, acontece no espaço de algum tipo de enunciação narrativa, razão pela qual seria importante mencionar que o código-fonte de *software* é também um tipo de narratividade organizado a partir de uma temporalidade já não espacial, porém lógica.

No entanto, nenhum desses elementos conseguiria justificar a crise de realidade contemporânea — essa marca da época: sensação onipresente de que “isto não é verdade” ou “tudo é um pesadelo” etc. Por isso, devemos considerar outras duas noções dinâmicas para continuar desmontando o conceito de realidade virtual. São as seguintes:

Primeiro: a subordinação da realidade (como mundo objetivo e material) aos efeitos de realidade (mentais e subjetivos), cujo resultado é a crise do próprio conceito de Realidade enunciado pelo racionalismo iluminista.

Segundo: modulando os momentos entre os pólos do real e do virtual, poder-se-ia caracterizar a passagem de um estado para outro através de um tipo especial de ruptura: o despertar (na velha mitologia dos sonhos) ou o ato de ligar-desligar (na nova mitologia da tecnociência).

O despertar tem, por sua vez, dois tempos:

– O primeiro, singularmente forte, põe em crise a realidade de todo o vivido imediatamente antes;

– O segundo é um acostumar-se gradual da percepção ao “novo estado”, que novamente entra na sua crise de realidade na medida em que se consolida sua “corporalidade” – ou seja a sensação subjetiva de se ter um corpo e de estar acordando – perguntando-se aí qual dos dois estados – o anterior ou o presente – é mais “verdadeiro”. Isso é particularmente visível no filme *Matrix*, onde, por exemplo, para diferentes “realidades” correspondem diferentes percepções do corpo próprio das personagens.

O corpo, subjetivamente entendido, é então um dos elementos necessários da Realidade virtual: trata-se, precisamente, de experimentar novos mundos com novos corpos através da tecnologia. E o despertar é um despertar em outro corpo, como acontece, por exemplo, no filme *Clube da Luta*, onde Jack acorda no corpo de seu duplo. Não é casual esta menção a um tópico literário quase universal como o duplo. Pareceria que a Realidade Virtual também implica uma multiplicidade de duplos.

O que estamos propondo é dar maior consistência ao conceito de realidade virtual, para além de seu componente tecnológico mais óbvio. Trata-se de adicionar um *plural*: a Realidade Virtual tecnológica estaria engendrando múltiplas realidades virtuais na sociedade contemporânea, com cruzamentos constantes entre tecnociência e vida cotidiana, construindo a *certeza* quase religiosa de uma multiplicidade de dimensões ou mundos paralelos tecnologicamente acessíveis. Isso é o que estabeleceria esse tipo de relação oculta entre a tão falada realidade virtual da tecnologia e outras formas do irreal ou real virtual, como a loucura (no filme *Seven*), os estados de alienação (em *Matrix*), o torpor amnésico ou da insônia (em *Amnésia* e *Clube da Luta*) ou a perplexidade frente à diferença (que vai desde a intolerância racial, religiosa e política até a fascinação homossexual) (no já referido *Clube da luta*).

Realidade virtual e discursividade

A Realidade virtual é a que concede uma *nova dimensão* a esses “estados alterados”: os inclui em seu devir tecnológico e os “compatibiliza” com seu sistema. Recapitulando o anterior, podería-

mos dizer então que a pergunta sobre a verdadeira realidade é de índole metafísica e precede em muito as tecnologias digitais. De fato, as mais variadas metáforas sobre o sonho, a morte, o duplo, os despertares ou as ressurreições, etc. põem em cena esta problemática ao longo da história. Mas o que hoje chamamos de Realidade Virtual recupera todas essas metáforas e as atualiza discursivamente. Por isso, na escolha do *corpus* de filmes deste trabalho, selecionamos deliberadamente quatro filmes que não necessariamente se enquadram no gênero da Ficção Científica, que em geral é o mais usado na representação da realidade virtual. Os filmes são:

- *Clube da Luta*, uma espécie de *triller* esquizo-punk com reminiscências de Jeckyll e Hyde.
- *Seven*, um policial de suspense clássico.
- *Amnésia*, outro policial mais de vanguarda, com uma temporalidade narrativa regressiva.
- *Matrix*, o único desses filmes cuja temática é a realidade virtual em sentido estrito.

O que se tenta aqui é estabelecer uma diferenciação entre a tecnologia como tema e o tema da tecnologia. Não necessariamente buscar aparelhos e outros brinquedos tecnológicos da realidade virtual convenientemente inseridos na história, mas outra coisa: ou seja, nas palavras do pesquisador argentino Christian Ferrer, “não confundir as tecnologias como tema com o tema das tecnologias”. Porque o problema da tecnologia também se apresenta quando se ficcionaliza o cinema como dispositivo tecnológico produtor de realidade virtual, tal como acontece mais claramente por exemplo, no filme *Clube da Luta*.

Subjetividade feminina e crise da realidade

Assim, é possível ver a forma com que essa atualização discursiva opera nas antigas metáforas por médio da Realidade virtual, por exemplo no filme *Matrix*. Neo é “o escolhido” cujo destino foi anunciado pela Pitonisa para revelar aos humanos a Verdadeira realidade. A Pitonisa fala com enigmas: “se saber o escolhido é como estar apaixonado”, diz a Neo. O que em verdade diz, é isto: “Neo ainda não se apaixonou”. Ou seja, ele será o escolhido quando se apaixonar. E

esse futuro é o que determina a coerência do significado: uma simples paixão da mais pura origem psicológica, e assim toda a realidade virtual tecnológica do filme está sustentada na veracidade da Pitonisa, que é imprescindível para compreender o que é a Matrix e o que ela não é.

Como se resolve isso no contexto da história? Com a mais clássica, utilizada e romântica cena de amor: o beijo. Neo morre; Trinity o beija e lhe diz que o ama, e ainda mais, afirma que tal ato é necessário para a coerência da história. Aí Neo revive, agora sabe que ele é o Escolhido, como um belo adormecido do bosque digital. São interessantes de observar mais três elementos:

1) o beijo de Trinity não apenas dá coerência à história, mas cria o significado discursivo de todo o filme, a partir do relato mítico primário da Pitonisa.

2) Nunca se vê que Trinity seja ligada ou desligada. Sabemos, pela coesão do relato, que tal coisa deveria acontecer... mas nunca se vê sua “bioporta” (nos termos de Cronenberg no filme *eXistenZ*), nunca os espectadores vêem seu “acordar” da realidade virtual da Matrix. E ainda mais: sua subjetividade corporal é a que menos muda dentro e fora da Matrix, como se pode observar nas suas roupas e seu *look style*.

3) Com seu beijo, Trinity repara a dissociação entre corpo e mente característica da realidade virtual. Beija o corpo de Neo aqui, e Neo revive lá.

As consequências são evidentes:

1) Trinity, como personagem da história, organiza o significado do filme *desde seu próprio ponto de vista*.

2) Trinity, como personagem de identidade feminina, está *integrada* porque mostra possuir uma *interioridade*. Ou seja, está ordenada no dinamismo de seu *corpo-mente*.

Lembrar novamente aqui o estado de DESPERTAR/ LIGAR-SE – DESLIGAR-SE: essa ruptura entre realidades virtuais, especialmente vívidas, e que indica um *plus* capaz de fixar o real, pelo menos como processo. Porque o mais curioso é que nos quatro filmes analisados, este estado de despertar para uma outra realidade se vincula com a intervenção do feminino ou seu olhar. Em outros

filmes, por exemplo no já mencionado *Clube da Luta*, é Marla Singer quem observa essas passagens de uma personalidade de Jack para outra. Jack, por sua vez, para saber que ele é também Tyler Durden, liga para Marla e lhe pergunta se transaram, ou seja, é essa resposta que dará coerência a toda a história.

Em *Amnésia* isto funciona de maneira diferente: o despertar é esquecimento (de repente, Leny esquece tudo), aí ele passa para outra realidade que deve ser decodificada através de um passado feito de imagens (fotos) e textos (as tatuagens), ou seja, um típico roteiro técnico de cinema, uma espécie de metonímia da tecnologia audiovisual, *parte pelo todo*. Duas realidades diferentes: uma na qual o tempo vai à direção do futuro (Leny conta a história de Samy pelo telefone para alguém), outra que vai para o passado (a peculiar técnica narrativa do filme – que seria impossível sem montagem – Leny busca ao assassino da sua mulher). No começo da história (ou melhor, no final do filme) se misturam ambos os mundos (Leny com Samy e Samy com Leny, na única lembrança que a personagem tem de seu passado). Estamos na origem de tudo mas ainda não sabemos nada, salvo a necessidade de vingar a morte de uma mulher. Toda a história se organiza, então, a partir desse último olhar da morta que Leny vê deitada e batida no chão do banheiro antes de perder a memória para sempre. E ainda mais: só outra mulher pode mergulhar nesse labirinto temporal e organizá-lo. Esta personagem é a garota que manipula Leny. Com efeito, toda a obsessão de Leny que só anota *fatos* em seus papéis, desaparece em um único *dado subjetivo*, um dado da subjetividade feminina. Detrás da foto da garota, ele escreve: “Ela vai ajudar-te por compaixão”.

Talvez, essa seja mesma subjetividade feminina que é decapitada no final do filme *Seven*. Esse é, precisamente, o momento da perda da realidade do detetive Mills, o momento da ira. As últimas palavras dessa subjetividade feminina provêm do telefone. Dizem-lhe a Mills que sua mulher ligou para ele logo antes de capturar o assassino. Sugerem-lhe que deveria comprar uma secretária eletrônica. Será para conservá-la, talvez, viva virtualmente, nessa espécie de formol tecnológico que seria a gravação da voz da morta numa secretária eletrônica?

Rumo a uma nova objetividade hegemônica?

Essas são apenas algumas hipóteses para serem avaliadas em detalhe em comunicações futuras. Por isso, a seleção desses momentos chave de cada filme se deve a que constituem lugares comuns do cinema comercial. De alguma maneira talvez banal ou do sentido comum, os quatro filmes aqui analisados são “para homens”. A crítica feminista do olhar masculino no cinema verifica neles protagonistas masculinos, sadismo, fetichismo, lutas violentas, mulheres que se enquadram em estereótipos e sempre como personagens secundários, respeitando todas as regras de Hollywood.

O diferencial, portanto, é que essas “identidades femininas”, que antes estavam dirigidas pela objetividade do olhar masculino, agora neste universo composto de múltiplas realidades virtuais, dominam a discursividade dos filmes porque delimitam ou fixam as realidades virtuais geradas pelo paradigma da sociedade tecnológica.

Assim, nossa hipótese poderia reformular-se em termos de que seria esta operação extraterritorial do discursivo feminino, o que repara a crise de realidade operada pelas diferentes formas da realidade virtual tecnológica. Em algum sentido, poder-se-ia se dizer que a tecnociência é, por uma parte, *funcional* para o discurso feminino (pois serve para sua crescente dominação das nuances subjetivas do real e propõe uma nova objetividade racional e hegemônica), enquanto que, por outra, é desintegradora do masculino (destrói seu controle e sua certeza da realidade objetiva para se perguntar, o tempo todo, como na música do The Pixies no final do *Clube da Luta*, “Where is my mind?”).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARONOWITZ, Stanley; MARTINSONS, Bárbara; e MENSER, Michael. *Tecnociencia y cibercultura*. Barcelona: Paidós, 1998.

BILL, Nicholas. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós,

1998.

CAPISTRANO, Tadeu. *A sensibilidade artificial*. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação, IACS, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2002.

FERNÁNDEZ LABRIOLA, Rodrigo. "Reflexiones en torno al hipercódigo". In: *Revista Tipográfica TpG*, Buenos Aires: XIV-46, 2000. p. 20-25.

FERRER, Christian. *Mal de ojo*. Buenos Aires: Colihue, 1996.

MUMFORD, Lewis. *Técnica y civilización*. Madri: Alianza, 1994.

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; e FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1999.

REAL E VIRTUAL NA FICÇÃO CIENTÍFICA

MÁRCIO SOUZA GONÇALVES – UERJ

Matrix, *Décimo Terceiro Andar* e *Existenz* abordam o problema da realidade e da simulação, o que os coloca no cerne das reflexões contemporâneas em torno das novas tecnologias (que não são de comunicação sem ser igualmente de simulação digital).

Em *Matrix*, temos duas camadas coexistentes, a camada do real e a da simulação. Seria um esquema bastante simples, onde o que é real é o que existe efetivamente, sendo o simulado essencialmente irreal, se não ocorresse um curioso fenômeno: acontecimentos no mundo simulado produzem efeitos no mundo real. Mais precisamente: a morte na simulação implica em uma morte na realidade não simulada.

A batalha contra as máquinas, dados esses cruzamentos entre o simulado e o real, podem desenvolver-se, portanto, em ambos os planos. Temos duas dimensões de luta: as máquinas atacam no virtual e no real; os seres humanos as combatem no virtual e delas fogem no real.

Ora, a consciência, pura superfície, é indistinguível da simulação! O sonho, simulado, passando-se na consciência, pode ser absolutamente indiscernível da própria realidade, pode ser real (para o sonhador). Assim, se uma consciência acredita na simulação, aquela simulação é a própria realidade, nada há que permita uma diferenciação. Os fenômenos extremos do sonho, do delírio, da loucura, assim como a viagem dubitativa de Descartes tocam precisamente nesse ponto. Nesse sentido, toda consciência pode ser dita simulação, pode ser dita virtual. É esse o caminho para a vitória sobre as máquinas.

O problema da libertação dos humanos em relação às máquinas

é resolvido em *Matrix* recorrendo-se a uma espécie de ancestral primitivo que teria iniciado a liberação dos humanos das garras da matriz. Neo é o retorno desse “pai” libertador e em relação a ele ganha sentido. O que Neo deve aprender para lutar eficazmente é a velha ignorância de Espinosa: *ninguém sabe o que pode um corpo*. É apenas essa mente ignorante – e portanto livre do já sabido que entrava a perfeita liberdade da simulação – que pode vencer os agentes. Essa total liberdade na simulação produz efeitos reais de libertação.

Matrix problematiza a realidade da realidade na medida em que no limite a crença na liberdade é a própria liberdade, na medida em que para vencer no virtual basta acreditar na possibilidade da vitória. Em suma, na medida em que permite o estabelecimento de uma equivalência entre a realidade e o que a consciência acredita ser a realidade.

Mas se abstrairmos ainda mais, percebemos que o velho problema metafísico *o que é?* permanece: trata-se de salvar a realidade da simulação que a aprisiona. Fim conservador para os interessantes questionamentos postos em cena no filme.

Matrix é um filme metafísico.

Em *Décimo Terceiro Andar* temos em princípio dois planos de realidade: temos um real, correspondente ao momento contemporâneo, e um simulado, que corresponde à década de 40 do século passado. Mas as coisas são mais complicadas: o primeiro plano (momento atual), que em princípio parece ser o real, onde a primeira simulação é produzida, é na verdade ele mesmo uma simulação, feita no ano de 2024.

Assim, em 2024 se simula o momento atual, onde se simula a década de 1940. O plano superior, 2024, parece ser o real, em relação ao qual os dois outros são simulados.

O que faz o nó da trama, o que faz com que o filme exista, é a existência da simulação dentro da simulação. O problema surge quando os seres simulados (nós?), num rasgo de autonomia e liberdade, decidem realizar suas próprias simulações. Nós, contemporâneos, somos aberrantes exatamente na medida em que fazemos aquilo que nos fez: simular. Essa aberração vem do risco de os seres simulados, ao simular, se perceberem como simulação? É possível.

Note-se que o universo simulado em sua totalidade, e os seres

simulados tomados singularmente, crêem realmente existir (e de fato existem!) e são “livres” para agir. Chegam mesmo, no caso dos seres simulados correspondentes ao momento atual, a inventar mundos simulados e máquinas de simulação, algo não previsto em princípio.

O *penso logo* sou cartesiano pode funcionar como emblema de *Décimo Terceiro Andar*: o pensamento dos seres simulados lhes confere existência livre, pensar-se é igual a ser.

A questão da morte é mais complexa do que em *Matrix*. Se um ser de uma realidade superior (a atual em relação a 40, ou 2024 em relação às outras duas) morre num mundo simulado inferior estando “descarregado” (*downloaded*) naquele mundo, perece realmente, fazendo como que o ser virtual do plano inferior onde estava “descarregado” suba e se “carregue” (*upload*) no corpo na realidade superior original. Se alguém do mundo atual entra na simulação da década de 40 e morre, desaparece totalmente, fazendo com que o ser virtual cujo corpo estava ocupando (em 40) venha para o momento atual e ocupe o corpo do que desapareceu. (A leitura dessas complicadas explicações pode ser substituída por uma observação dirigida e atenta dos filmes em questão.) Tem-se aí, portanto, uma estranha forma de metempsicose!

É essa complicada estrutura de morte, subidas e descidas de plano que vai permitir o *happy end* do belo casal: David estando descarregado no plano de baixo morre e Douglas, seu bonzinho avatar virtual, sobe para o plano de cima e para a felicidade amorosa.

Destaque-se que a liberdade se faz presente. É a de cada ser, virtual ou não, de agir segundo seus próprios desígnios. Essa liberdade só é quebrada quando um ser de um plano superior, um usuário, está descarregado no corpo de um ser virtual, tomando posse do corpo do ser virtual e assumindo o controle. Isso comporta contudo um risco: em caso de morte, o ser virtual assume assim ele próprio o controle do corpo do usuário morto.

A dialética do real e do virtual, desta vez operando em três planos (e não mais em dois como em *Matrix*), mantém uma oposição entre os mundos simulados e o superior real (2024). Ainda metafísica.

Existenz impossibilita qualquer distinção entre real e virtual. Opera uma total dissolução da possibilidade de se dizer o que é real e o

que é simulado. Não há mais distinção possível. Curioso caso do princípio dos indiscerníveis de Leibniz: real e simulado, não podendo ser discernidos, devem ser a mesma coisa.

O jogo de simulação se revela a própria estrutura do mundo: tudo é jogo de simulação nada há que escape à simulação, não há limite para o processo, não temos o anteparo do real.

Em relação a *Matrix* e a *Décimo Terceiro Andar*, *Existenz* pode ser considerado mais abstrato, mais radical. Sem dúvida é o que vai mais longe.

Sua estrutura é simples: em princípio, parece se tratar de um caso de oposição entre real e simulação, como no caso de *Matrix*. Mas o desenrolar do filme revela que na realidade temos uma estrutura de bonecas russas onde a menor contém paradoxalmente a maior: o que era a realidade se revela uma simulação e o processo parece se prolongar ao infinito. Não podemos mais saber quando a simulação acaba, toda realidade é simulação, não há diferença, cai-se numa vertigem onde o que desaparece é precisamente a possibilidade de se operar cortes que permitam uma oposição entre real e virtual.

A morte deixa de ser um problema: morrer em um plano não implica em morrer em outro, pode-se morrer e continuar existindo sem que as diferentes realidades se cruzem. A morte, própria ou alheia, perde seu sentido (p. ex. na cena do restaurante). Isso não significa o desaparecimento da morte: ela continua existindo, mas deixa de ser uma limitação da vida para se transformar num dos possíveis do jogo. Analogamente, a liberdade também é pensada de modo diferente: não se trata mais de agir livremente ou de promover a liberdade (como nos casos de *Matrix* e de *Décimo Terceiro Andar*), mas sim de segurar as próprias vontades e impulsos para permitir que o jogo continue. A liberdade tem seu sentido profundamente modificado.

Temos assim, tomando os três filmes, três topologias diferentes de apreensão do jogo entre real e simulado.

Em *Matrix* dois planos, o real e o simulado, ligados pelo quiasma que é a consciência, a morte simulada levando à morte real e a liberdade ignorante de consciência na simulação sendo o caminho para a libertação real.

Em *Décimo Terceiro Andar* temos três planos, sendo o superior a

verdadeira realidade, a morte permitindo a migração de “espíritos” virtuais de um plano para outro e a liberdade sendo pensada como liberdade dos avatares e dos usuários – a liberdade destes últimos comportando um risco, pois a morte de um usuário num mundo virtual implica em seu desaparecimento.

Em *Existenz* não há mais oposição, não podemos mais saber quantos planos existem, não podemos mais dizer o que é simulação e o que é realidade. Essas categorias, real e simulado, simplesmente perdem sua significação. Além disso, tanto a liberdade quanto a morte mudam totalmente de sentido.

Tomando os três filmes em conjunto, e ordenando-os segundo a topologia de apreensão do que seja a realidade, percebemos que *Existenz* se situa num plano diferente dos outros posto que faz desaparecer a oposição entre real e simulado. Essa diferença é precisamente o que faz de *Existenz* um filme não metafísico, ou pós-metafísico e por isso mesmo interessante para o pensamento contemporâneo.

Liberdade, morte e simulação

A tradição de pensamento ocidental, especialmente durante a modernidade, dedicou especial atenção tanto ao problema da morte quanto ao da liberdade. Do sujeito livre cartesiano ao ser para a morte, implícita ou explicitamente, esses dois temas sempre estiveram presentes. A finitude mortal humana, aliada à sua paradoxal liberdade, podem mesmo ter permitido que o pensamento moderno lançasse suas bases.

O que aprendemos em nossa análise de *Matrix* e de *Décimo Terceiro Andar* é que a morte como problema para a vida (finitude) e a liberdade como fundamento da ação, positivamente colocado e teleologicamente a ser alcançado, vinham emparelhadas à definição de uma oposição clara entre o real e o simulado. *Existenz* é a prova pelo contrário: no momento em que se dissolve a oposição entre real e simulado, no momento em que as categorias realidade e simulação perdem sentido, tanto a morte como a liberdade deixam de ser problematizadas e perdem a significação que tinham anteriormente.

Em *Existenz* a morte não é um problema e a liberdade não é mais o fundamento ou o fim da ação: essa mudança remete para alteração na definição da realidade, para a concepção de toda realidade como simulada.

Podemos especular livre e ensaisticamente: a filosofia ocidental, especialmente na modernidade, dado que sustentando a existência de uma realidade verdadeira ainda oposta à simulação (simulacro), sempre precisou operar centralmente com os conceitos de morte e liberdade. No momento em que o pensamento se liberta da necessidade de opor ao simulado o real, tanto a noção de morte como a de liberdade parecem perder sentido.

A indiferenciação de realidade e simulação em *Existenz* pode servir de guia para o pensamento contemporâneo. Talvez caiba ao nosso tempo tentar pensar não uma ética ligada à morte (p. ex. ser para a morte) ou à liberdade (p. ex. Kant ou Sartre), mas uma ética da simulação, em que liberdade e morte são fatos do “jogo” como quaisquer outros. O caminho e a validade desse pensamento pós-metafísico são uma incógnita que só o futuro pode resolver.

A mensagem de *Existenz* é simples: toda realidade é simulação. Sua aplicação na compreensão do mundo é mais óbvia do que se pensa: nossa própria realidade, longe de ser um dado bruto, primeiro é o resultado de uma construção operada pela linguagem, a cultura, pelos meios de comunicação de massa, por nossos órgãos dos sentidos, por todos esses elementos e mais outros vários. Não há a realidade, apenas planos de simulação.

Curiosamente, em nossas próprias pesquisas no campo da comunicação, mais precisamente das novas tecnologias de comunicação, encontramos um resultado análogo. Pesquisando o amor virtual, ou ciberamor, aquele que se desenvolve no espaço criado pela rede mundial de computadores, concluímos que não há sentido em se opor binariamente os amores reais aos virtuais (o que corresponderia a uma oposição, nos termos do presente texto, entre real e simulado). O que há, no campo amoroso humano, são diferentes construções, todas e cada uma virtuais a seu modo¹.

Freud insistia em que muitas vezes os romancistas se antecipam aos cientistas. Apostamos aqui que o cinema, enquanto ato de pensa-

mento, pode ter a ensinar àqueles que se ocupam em pensar o mundo contemporâneo, sua filosofia, seu tempo. Toda realidade é simulação: é o que nos ensina dos três filmes que tomamos, ensinamento que talvez possa servir de base a uma ontologia e uma ética propriamente contemporâneas.

NOTA

1 Para uma discussão aprofundada dos amores virtuais, remetemos o leitor à nossa tese de doutorado intitulada *Comunicação virtual e amor na sociedade contemporânea*, defendida na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2000. Da conclusão a que chegamos, destacamos aqui apenas que os amores virtuais não devem ser compreendidos como amores aos quais falta algo, amores incompletos, mas sim como amores plenos, integrais, ainda que diferentes dos tradicionais amores onde ocorrem encontros face a face.

CINEMA ÉPICO E INCONSCIENTE

REGINA ANDRADE – UERJ

Épico e Epopéia

A primeira manifestação de expressão do ser humano foi a Epopéia, palavra que vem do grego *epos*, cuja raiz quer dizer “falar” ou “dizer”. São vários gêneros para a narrativa, resumidos em três maneiras de expressão:

ÉPICO – narrativa, epopéia, romance, novela.

LÍRICO – sentimental, subjetivo.

DRAMÁTICO – refere-se ao teatro, e há sempre vários gêneros, tragédia, comédia ou farsa.

O primeiro gênero epopéia trata sempre de uma história grandiosa, maravilhosa, onde os deuses influenciam o herói e o seu destino. O povo não participa de uma epopéia, apesar de ser um texto que se refere às raízes populares. O tema principal da epopéia é a honra, a coragem e o sensacional. O herói é peça importante nos relatos de épicos; suas características são: *Timé* (honra) e *Areté* (excelência)

As epopéias tiveram como primeiro modelo a *Iliada* e a *Odisseia*, provavelmente escritas por Homero, entre os séculos IX e VIII a.C. Esta é a marca do começo da literatura ocidental e da narrativa. Qualquer dos textos da *Iliada* e da *Odisseia* se iniciam com uma “Invocação”, chamando os Deuses para inspirar o autor. São baseados em um fato real e versificada para contar uma história poética. Por exemplo: Helena, foi raptado por Páris, um príncipe de Tróia e foi mulher de um rei da Grécia. Na realidade houve uma guerra em

Tróia e os gregos foram pilhar a cidade. O ficcional foi o rapto de Helena. Uma prova disso é que arqueólogos encontraram em Micenas destroços de objetos citados na *Iliada*. Tróia era chamada de ILION. Vamos saber mais um pouco sobre estas obras.

Iliada – tem 1550 versos e 24 cantos, relata oito dias de Guerra de Tróia sobre o rapto de Helena. A *Iliada* é o ponto zero da literatura e tem gênero épico. É fonte de inspiração de todas as epopéias que vieram a seguir. Assim como a estrutura do texto, o tema da glória e dos grandes feitos são iguais.

Odisséia – também são 1550 versos e, também, 24 cantos. O cavalo de Tróia é relatado neste texto. Os Deuses são exaltados e protegem os heróis e o elemento principal é o popular, mas o povo não tem participação. Ulisses nunca dá voz ao povo, quando invoca um homem calvo, gordo, que falava mal e que só fazia coisas erradas, chamado de TERSITES.

Epopéia então é um longo poema narrativo sobre ações heróicas, com um personagem central e forte significado popular e nacional. Seu ponto de partida é a realidade de uma história popular sendo a invenção e o imaginário fundamental. A epopéia não faz uma história, mas se desenvolve de uma história. O material épico é primitivo, original da história. Só para citar vejamos algumas epopéias tradicionais de povos que contam sua história em versos:

GILGAMESH – III E IV a.C.

MAHABHARATA – (Índia) RAMAIANA

ARGONAUTICA – Gregos

ENEIDA – de Virgílio surge em Roma a.C.

DIVINA COMÉDIA – Dante trata da viagem ao outro mundo. Escreve sobre os céu, inferno e paraíso. Guiado por Beatriz vai encontrando os obstáculos e descrevendo.

LUSÍADAS – epopéia nacional portuguesa em torno das navegações de Vasco da Gama (1589-1596).

PARAÍSO PERDIDO – Relações do homem com Deus (1667).

No Brasil, o elemento original de uma epopéia é a Literatura de Cordel.

O filme épico

Este gênero de filmes foi especialmente popular nos anos 50 e 60. Nem sempre estão baseados em textos épicos. Foi assim denominado devido a sua extensão de cenário, cenas, reproduções e a referência histórica. A proposta de Hollywood era demonstrar que a “tela grande”, o cinema bem equipado, poderiam oferecer um espetáculo grandioso a fim de competir com a tecnologia da televisão. Foram inúmeros filmes, quase todos sobre o Império Romano. Muitos eram relacionados ao martírio de Cristo possuindo enfoque religioso. Assim são considerados épicos os clássicos *O Signo da Cruz* (1932) de Cecil B. De Mille, especialista em épicos bíblicos; *Fabiola* (1948), italiano; *O Manto Sagrado* (1953); *Bem-Hur* (1959); *Rei dos Reis* (1961); *Barrabás* (1962); *A Maior História de todos os tempos* (1965); *O Evangelho segundo São Mateus* (1966); *A última tentação de Cristo* (1988).

Cleópatra (1964) contava o romance desta personagem com Marco Aurélio, tendo como atores Elizabeth Taylor e Richard Burton e foi um fracasso de bilheteria. Apesar de ser o casal do momento de Hollywood, a cena em que Cleópatra se deixa morder por uma cobra decretou o fracasso, pelo menos por um tempo, deste tipo de filme. Este fracasso quase faliu a FOX, o que desencorajou os outros estúdios norte-americanos. Não só os grandes estúdios se ressentiram com esta mudança de preferência, mas também o cinema. O advento da tecnologia com o *cinemascope*, o colorido digital, ou o som em estereofônico, obrigava o gigantismo das telas das casas de espetáculo.

Durante os últimos anos esses filmes sumiram da televisão e do circuito público, até mesmo das sessões da tarde da tevê e passaram somente a ser reprisados exaustivamente durante a Semana Santa.

Um outro grupo de filmes que teve muito sucesso foram as biografias dos imperadores romanos. Dentre eles estão: *Quo Vadis?* (1951), que conta a história de Nero; *Júlio César* (1953), uma adaptação da obra de Shakespeare; *Calígula* (1980), filme produzido

pela revista erótica Penthouse; *Titus* (1999), estrelado pelo ator Anthony Hopkins, sem nenhum sucesso.

Outros filmes populares, de grande produção, foram aqueles que tratavam dos sangrentos combates realizados na antiga Roma, dos quais *Spartacus* (1960), com Kirk Douglas, é um modelo.

O Gladiador (2000)

Mas foi a propósito de filas imensas, do sucesso de bilheteria da superprodução *O Gladiador* (2000), dirigido pelo inglês Ridley Scott, que surgiu este artigo. O diretor também é o responsável por dois outros filmes espetaculares como *Alien, o oitavo passageiro* (1979) e *Blade Runner – o Caçador de Andróides* (1982). Este último, também uma adaptação do romance de Philip K. Dick chamado *Androids Dream of Eletric Sheep?* (Sonho de andróides carneiros eletrônicos?), foi uma superprodução das empresas On Race Prods, de Diesel e Georges Zakk, em parceria com os Revolution Studios.

Foram gastos no *Gladiador*, US\$103 milhões. Faturou em sua estréia US\$ 32,9 milhões, alcançando a maior bilheteria norte-americana do ano de 2000 durante um final de semana. É um filme também de adaptação literária, baseado no livro homônimo do escocês Ross Leckie.

O espírito da globalização presente neste filme inaugura o milênio. O ator principal é o neozelandês Russel Crowe (Maximus), galã viril (candidato ao Oscar em *O informante*). É um general destemido a serviço do imperador romano Marcus Aurelius (Richard Harris). O valor dramático dos filmes épicos não está concentrado na representação do grande ator, tanto que é tradição contar com “atores canastrões” em filmes épicos. O que chama atenção nesses filmes é a disponibilidade de tecnologia aplicada ao cenário, roteiro, guarda-roupa. A cena de abertura do filme mostra uma batalha entre romanos e bárbaros, onde uma floresta inteira foi incendiada. Durante dez minutos, dez mil flechas e mais 1.600 lanças de fogo foram atiradas ao ar. Esta área já estava prevista para um desflorestamento pelo governo inglês.

Apesar desses números estarem longe das grandes produções, como *Bem-Hur* (1959) (estrelado por Charlton Heston, onde se gastou cerca de US\$ 15 milhões, empregando 8 mil pessoas, decretando a falência da MGM), o que nos chama a atenção é a simulação da autenticidade. O figurino bélico apresenta uma espetacular coleção de elmos, armaduras e mais de 2.500 armas, todas em espuma. A cenografia segue no mesmo caminho. A réplica do *Coliseu de Roma*, que foi reconstruído em Malta, é uma montagem explorada pelos efeitos digitais. Os cenógrafos levantaram apenas um terço da primeira fileira, de 16 metros de altura, com 2.000 figurantes, e a multiplicaram simulando um conjunto de 35 mil espectadores.

O personagem principal da história é Maximus (Russel Crowe). Inicialmente foi indicado como sucessor ao trono pelo próprio imperador por ser o comandante do *Exército Romano*. Passa então a ser perseguido pelo seu filho herdeiro Commodus (Joaquim Phoenix), que mata o pai (o imperador) com um abraço ressentido. Depois do parricídio, Commodus passa a ameaçar a irmã Lucilla (Connie Nielsen) e se vinga de Maximus. Enquanto general ele consegue escapar desta emboscada, mas cai nas mãos de um ex-gladiador, Próximo (Oliver Reed) (que morreu durante as filmagens e suas cenas finais foram realizadas graças a truques com o computador), que o compra como escravo numa província romana. Depois deste encontro com Próximo, Maximus desenvolve seus atributos de guerreiro e passa a ser adorado pela plebe até chegar aos famosos jogos de Roma.

O interesse do diretor Scott pela figura do general não aconteceu propriamente pela história, mas por causa da cópia do quadro *Pollice Verso*, do pintor francês oitocentista Jean-Léon Gérôme, na qual um gladiador aguarda o voto da multidão para matar seu oponente. A reprodução lhe foi apresentada pelo roteirista David Franzoni, que esteve às voltas com o projeto da fita desde os anos 70. Ele sabia que Scott, graduado pelo *Royal College of Arts*, de Londres, é um apaixonado por pintura e a visão talvez o sensibilizasse. Ao ver a obra, Scott de imediato gostou da imagem e acabou reproduzindo-a na tela. É o momento-chave em que

Maximus (*O Gladiador*) ganha a admiração do povo romano ao enfrentar Commodus (o usurpador do trono), recusando-se a decapitar a cabeça de um adversário.

Russel Crowe, 36 anos, conhecido por seu mau humor e por quase nunca rir em seus filmes, também se mostrou resistente durante as filmagens. Inspirado na leitura de meditações, tratado filosófico de Marcus Aurelius, Crowe questionava os mínimos detalhes do roteiro e se enfurecia quando suas idéias a respeito do personagem não eram acatadas. Num de seus acessos, quase destruiu a casa em que estava hospedado no Marrocos. Queria que Maximus (*O Gladiador*), por ser de origem espanhola, falasse um inglês diferente do sotaque shakespeariano do filme. Também implicou até o final com a simples fala: “Eu sou Maximus, o gladiador, e me vingarei nesta ou na próxima vida”.

Atualidade de filmes épicos

Uma grande tendência atual do cinema é o filme épico, com a Grécia Antiga em destaque. Esta influência vem a partir do sucesso de *O Gladiador*. Estão previstos *A Guerra de Tróia*, as conquistas de *Alexandre, o Grande*, e as façanhas de *Aníbal, o general cartageno*, o que vai significar a filmagem das verdadeiras epopéias escritas há tanto tempo.

Hannibal, a história do general cartageno Aníbal, sai na frente, como o próximo projeto do roteirista de *O Gladiador*, David Franzoni, com roteiro baseado no livro homônimo do escocês Ross Leckie. Os produtores são os mesmos e já está escolhido o protagonista principal, que será Vin Diesel. Vai fazer o papel do militar que, no século III antes de Cristo, cruzou os Alpes em um elefante para atacar Roma. Depois de jurar a seu pai o ódio aos romanos, *Aníbal* virou general antes dos 30 anos e passou a comandar um exército de mais de 100 mil soldados em lutas contra Roma e seus aliados.

Outra produção anunciada é *Tróia*, do diretor Wolfgang Petersen. Ele vai dirigir o filme baseado na *Iliada*, de Homero. A história da guerra de Tróia, cujas ruínas ficam na costa do Mar Egeu, no norte da Turquia.

Estão também previstas as filmagens do diretor australiano Baz Luhrmann e do produtor italiano Dino De Laurentiis, sobre a vida do conquistador *Alexandre, o Grande*. Aguarda-se um orçamento exorbitante, que vai considerar o filme um dos mais caros da história do cinema. O dinheiro para a produção virá dos estúdios *Universal Pictures* e *Twentieth Century Fox*. Outro investidor é Mohammed VI, rei do Marrocos, que vai participar do projeto emprestando 1,5 mil soldados de seu exército para as cenas de batalhas e construir o estúdio em que grande parte do filme vai ser rodado. O roteiro de Ted Tally será baseado em uma série de livros do italiano Valerio Manfredi.

Aspectos psicológicos dos filmes épicos

Esses filmes chamam a nossa atenção pela grandiosidade da produção e pelo exagero do cenário. São filmes onde a fantasia e o imaginário estão presentes todo o tempo. A veracidade dos fatos pouco importa. Primeiro porque eles se reportam a tempos onde não há testemunhas, e quase sempre são baseados em romances, onde o escritor já criou cenas e histórias para construir o enredo; depois, porque o que vai importar para o espectador será o convencimento dos efeitos da imagem.

O texto será escrito a partir do “imaginário”, o que ajudará na elaboração do material primitivo que é o romance do qual o diretor Scott cria as cenas do filme. Esse material não pode ser filmado sem transformações. Assim como o sonho, sofre mecanismos de representação da imagem, o mais importante do sonho. Sem imagens não há a produção de sonhos. Os outros mecanismos de deslocamento e de condensação são produzidos para que o material recalcado possa vir à tona e o trabalho do sonho possa ser realizado. Quando o artista modifica o material primitivo, organiza o material flutuante que é anônimo e coletivo, elaborando um enredo harmonioso numa estrutura expressa na ação e nas imagens.

Esta ação será sempre engrandecida e dignificada, em filmes ou textos épicos, a partir do super-humano e suas relações com Deus.

Há um pequeno trabalho de Sigmund Freud, onde ele diz o seguinte:

O espectador é uma pessoa cuja participação é muito pequena, que sente ser um pobre miserável a nada de importância poderá acontecer, que de há muito tem sido obrigado a sufocar, ou antes, a deslocar sua ambição de ter sua própria pessoa no centro dos assuntos mundiais: ele anseia por sentir, agir e dispor as coisas de acordo com seus desejos – em suma, por ser um herói¹.

Neste sentido os filmes épicos tratam sempre das características básicas nas quais o herói é construído. Os traços de TIMÉ (honra) e ARETÉ (excelência) nos provocam identificação com ele próprio e com a situação. O que esperamos é a Vitória do herói. Há um processo de ilusão que nos faz perceber que o sofrimento do herói é reduzido em função de que

- 1) é o outro que não eu, quem está atuando e sofrendo no palco
- 2) tudo não passa de um jogo
- 3) o que estamos vendo e assistindo não pode causar nenhum perigo à nossa segurança pessoal.

Então será a partir desses sentimentos que vamos sentir como diz Freud: “a poesia lírica serve para dar vazão a intensos sentimentos” e a “poesia épica visa principalmente a tornar possível sentir o prazer de uma grande personagem heróica em sua hora de triunfo”². Outro ponto interessante é a relação do herói com Deus. Ou são protegidos por Ele ou o desafiam, ou aos poderes divinos. Há um determinado momento em que achamos o herói fraco e impotente e, por causa dessa sensação, nos identificamos com ele na tentativa de ajudá-lo para que desfrute, e nós também, do poder divino.

Nem sempre a identificação com o herói acontece. Por exemplo o drama psicológico pode ser transformado em “drama psicopato-lógico”. Neste caso não poderemos retirar o prazer de dois impulsos conscientes quase igualmente iguais, mas entre um impulso consciente e outro reprimido. Então, conclui Freud, que só sendo neurótico poderemos “usufruir prazer ao invés de simples aversão pela revelação e pelo reconhecimento mais ou menos consciente de um impulso reprimido”³.

Para os estudos da psicanálise todos os sofrimentos que o Gladiador passou durante o filme serão compreendidos por nós “neuróticos” não apenas a partir de uma fruição da liberação de impulsos, como também por uma resistência a estes.

NOTAS

1 Freud, S. *Tipos psicopatológicos no palco*, Rio de Janeiro, Imago [1905-1906], p. 321.

2 Idem, p. 322.

3 Idem, p. 324.

CINEMA INTERNACIONAL II

METROPOLIS E O NAZISMO

ALFREDO LUIZ PAES DE OLIVEIRA SUPPIA – UNICAMP,
MESTRE

A primeira ficção científica de Fritz Lang é comumente associada a uma estética protonazista. Tanto na plasticidade como no enredo, *Metropolis* (1927) seria portador de um discurso nazista ou protonazista, subjacente à mensagem conciliadora do entendimento entre capital e trabalho. Em que pese a extraordinária competência do nazismo em apropriar-se de outras correntes de pensamento e ideais artísticos, discutiremos aqui as implicações entre *Metropolis* e o nacional-socialismo, analisando o filme e alguns dados históricos referentes à sua produção e à biografia de seus realizadores (Fritz Lang e Thea von Harbou).

Talvez, ao invés de perguntarmos sobre o quanto de nazismo há em *Metropolis*, devêssemos perguntar, isto sim, quanto de *Metropolis* há no nazismo. O filme pode muito bem ter favorecido algo do modelo visual do espetáculo nacional-socialista. Essa concepção ganha força se tomarmos o nazismo como uma doutrina que se alimentava de diversos pensamentos alheios (alguns deles contraditórios), das mais competentes no que respeita a apropriação de modelos e paradigmas externos. De genuíno, o nazismo tem muito pouco. Absorveu e deturpou diversas outras doutrinas e conceitos. No rol de suas apropriações estão fragmentos do pensamento de Nietzsche, do Darwinismo, do Cristianismo, e outros. Segundo Peter Adam, “a apropriação de grandes nomes do passado teve papel importante na doutrina nacional-socialista. Isso garantia a continuidade e legitimava o regime”¹.

Há basicamente duas vias de aproximação do filme *Metropolis* em relação ao nazismo: uma estética, relativa à monumentalidade e

magnificência técnica, e outra ética, instrumentalizada no *kitsch* e canalizada no discurso ideológico do filme alemão. Em outras palavras, *Metropolis* era pujante em termos de esplendor imagético e mobilizador em termos de apelo às massas, pelo menos se analisado à luz de alguns dos mais populares preceitos nazistas.

De fato, a ideologia nazista foi bastante confusa e até mesmo contraditória. De toda maneira, um dos poucos axiomas que podemos nela reconhecer mais claramente é o de um “irracionalismo” romântico ou nietzschiano, ou ainda o famoso mito de uma “idade de ouro”. Uma das principais bandeiras nazistas consistia no ataque à degradação e decadência advindos da modernidade, nos mais diversos campos, da arte à economia. A urbanização efervescente, a industrialização frenética e a circulação global de capitais e produtos eram vistos com extrema desconfiança pelo nacional-socialismo, que no início de sua escalada ao poder, nos anos 20, contava com o importante apoio do meio rural e das massas populares estarecidas ante a vertiginosa ascensão da modernização². Nesse sentido, *Metropolis* já aborda um ponto central na ideologia nazista, a já tão falada oposição arcaísmo x tecnologia. O filme de Lang já tange o tema do “retorno ao sagrado” e de uma suposta “idade de ouro”, uma vez que a crescente industrialização da metrópole futurista e o domínio capitalista são mostrados como os verdadeiros agentes da mecanização do homem e sua irrevogável decadência.

Portanto, percebemos que já no domínio discursivo *Metropolis* partilha de um tema bastante caro à ideologia nazista: a crítica da modernidade industrial. E essa visão não se esgota no campo econômico e social, mas invade também o artístico, uma vez que a arquitetura e arte modernas, tomadas pelos nazistas como “decadentes”, “degeneradas” e de “influência judia-bolchevique”, no filme de Lang são talentosamente associadas à cidade do futuro. Conforme Dolgenos observa oportunamente, “(...) *Metropolis* – repleto da arquitetura futurista e arte moderna que o partido [nacional-socialista] rejeitava – pode ter parecido uma projeção dos piores temores sobre a cidade”³.

E em contrapartida ao ambiente vanguardista e ultramoderno da metrópole do futuro, Lang e Thea von Harbou valeram-se da simbologia cristã como discurso moderador do capitalismo e indus-

trialização desenfreados, elegendo como palco do desenlace do filme as escadarias da catedral, na presença da beata Maria e do heróico Freder. Outro elemento atraente à ideologia nazista, que a despeito de uma certa celebração do paganismo, sempre buscou subsídios na fé católica e no messianismo. A simbologia cristã atravessa todo o filme de Lang, desde a figura santificada da líder-operária, associada mesmo à Virgem Maria, passando pelo “eleito” Freder, indivíduo de raro heroísmo e pureza. Maria é descrita como uma santa, em oposição a sua réplica lasciva e mundana, o robô de Rothwang. Além disso, é frequentemente cercada por crianças, o que segundo Dolgenos vai ao encontro do papel da mulher submissa e alienada cujas únicas funções são a geração da vida e a manutenção do lar germânico, na visão dos nazistas. O personagem de Freder sofre um processo de “cristianização” no decorrer da narrativa, na medida em que desce das alturas e solidariza com o sofrimento popular, chega mesmo a refazer uma passagem do martírio de Cristo, na seqüência em que é crucificado na máquina e clama pelo pai, e finalmente atua juntamente com Maria no salvamento dos inocentes e na redenção dos injustiçados. As personagens de Maria e Freder, somados à catedral gótica, constituem os mais fortes elementos cristãos do filme de Lang, para a delícia do pensamento nazista.

Outro autor que chega a conclusões semelhantes, mas bem mais sob o corte teórico da psicanálise, é R. L. Rutsky, para o qual “(...) filmes como *Metropolis* representam uma certa ansiedade em relação à modernidade, à ‘dominação da natureza’ por uma racionalidade científico-tecnológica”⁴. Rutsky reconhece em *Metropolis* uma crítica à cisão entre as esferas masculina – do frio racionalismo, da moderna tecnologia e do capitalismo –, e feminina – da emotividade e intuição, da natureza e da espiritualidade. Essas duas esferas seriam representadas em termos plásticos pela Nova Objetividade e pelo Expressionismo. Isoladas, sem conexão, ambas são destrutivas – tanto o patriarcalismo castrador da esfera *Sachlich*, que mina gradativamente as energias do indivíduo e acaba alienando-o por completo, quanto a esfera reprimida, a dimensão feminina da natureza e da ancestralidade que irrompe furiosa na figura do robô-fêmea. A solução desse impasse estaria na mediação pelo “coração”. Maria, “co-

ração” por excelência, desperta Freder para sua jornada épica: conciliar capital e trabalho, “a mente que planeja e as mãos que produzem”, o mundo dinâmico da moderna tecnologia e o mundo perene de uma Mãe-Natureza. Freder é escolhido por ser filho de Joh Fredersen e Hel, portanto agraciado com as duas porções separadas no mundo: o moderno e o arcaico, a tecnologia e a natureza, a resignação e a emoção⁵. A partir daí a comparação entre Freder e Hitler ocorre naturalmente, uma vez que Rutsky assinala o propósito de mediação do nazismo (“Hitler-Mitler”, Hitler como mediador, parafraseando artigo de Roger Dadoun) entre uma Alemanha moderna e industrial, mas decadente, e a ancestralidade do “espírito germânico”, de uma “terra-mãe”. Haja vista tudo isso, segundo Rutsky, se há um alinhamento ideológico entre o filme *Metropolis* e o nazismo, este se dá na figura-chave do mediador. Nesse sentido, deduz-se que o filme de Lang e o ideário nazista apontam praticamente para a mesma direção: ambos são projetos estéticos modernos com o fito de reconciliar tecnologia e ancestralidade.

Mas ainda há outro aspecto implícito na máxima do “coração como mediador” que se coaduna perfeitamente com uma eventual ideologia nacional-socialista: o *kitsch*. Sim, porque o final de *Metropolis*, ou melhor, a idéia do “coração como mediador entre a mente que planeja e as mãos que trabalham”, é notadamente *kitsch*. Trata-se de uma mensagem de forte apelo emocional, com claros ecos do romantismo alemão, do retorno à natureza e ao sagrado, enfim, ao melhor estilo da “voz que vem do coração”. Lotte Eisner assinala que “Era comum naquele tempo admirar trabalhos que hoje nos parecem puro *kitsch*”. A autora também cita frase de Lang na qual este dizia que “Nós éramos todos efusivos e sentimentais naqueles dias”⁶.

A seqüência de desenlace de *Metropolis* ocorre nas escadarias da catedral, com Freder atuando como o “coração” entre “a mente que planeja”, seu pai Joh Fredersen, e “as mãos que trabalham”, na figura ambígua do contramestre Grot. A massa operária está organizada novamente como um só organismo de forma triangular, apontando com seu ápice os quatro personagens: Freder e Maria (Cristo e Maria, os guias, os iluminadores, o coração), Grot (o homem, as mãos laboriosas) e Joh Fredersen (Jeovah, o pai). Essa resolução de um complexo

conflito de classes com um simples apelo ao “coração” é uma notável recorrência ao *kitsch* que nos remete aos estudos de Clement Greenberg sobre *kitsch* e fascismo, em seu ensaio “Kitsch and Avant-Garde”.

Para os nazistas, nada mais adequado do que o *pathos kitsch* no tratamento dos mais complexos temas nacionais. É importante lembrar aqui que, se *Metropolis* dá o final que os nazistas adoram, isso ocorre, pelo menos ao que se sabe, graças ao empenho de Thea von Harbou. Pois Lang imaginara outro final para seu filme: Freder e Maria deixando a Terra num foguete espacial. Segundo Dolgenos, provavelmente Erich Pommer e Harbou insistiram e convenceram Lang, diretor com razoável tino comercial, a adotar o final conciliatório em lugar do escapismo de uma fuga para outro planeta.

Quanto à figura específica do judeu, esse malfadado vilão na ideologia nazista, Dolgenos faz oportunas observações sobre o personagem de Rothwang em *Metropolis*. Como sabemos, o estereótipo do judeu, segundo o ideário nazista, é o da encarnação do mal, muitas vezes uma figura curva e mesquinha, um velho barbado ganancioso, iniciado nas ciências ocultas ou magia negra. O judeu atua nos bastidores corrompendo a sociedade ariana, como uma espécie de câncer, vírus ou até mesmo vampiro. Em *Metropolis*, não raro, identifica-se no personagem de Rothwang uma menção direta ao estereótipo do judeu. Ele é um misto de bruxo e cientista que evoca, simultaneamente, as imagens do rabino tradicional e de intelectuais como Einstein e Freud. Colabora para essa configuração a estilização medieval de sua casa e, especialmente, o pentagrama inscrito nas portas ou na parede do laboratório. De acordo com a simbologia de Chevalier e Gheerbrant, o pentagrama é tido como “uma das chaves da Alta Ciência: abre a via do segredo”. Em resumo, “o pentagrama exprime um poder, feito da síntese de forças complementares”⁷. Nesse sentido, símbolo bem adequado ao personagem de Rothwang, o único que desde o início transita entre dois mundos no filme de Fritz Lang.

Havemos de considerar também o pentagrama invertido como símbolo do ocultismo, mas essa figura em *Metropolis*, presente também no peito do golem de Wegener, segundo Dolgenos remete de alguma forma à estrela de David. A propósito, aí está uma relevante

coincidência entre a figura estereotipada do rabino e a do cientista-louco Rothwang: ambos dão vida a seres artificiais – aquele ao golem, este ao robô de *Metropolis*. Além disso, Rothwang opera como uma força oculta na cidade do futuro. Praticamente ninguém tem conhecimento de sua existência ou experiências. Ele age nas sombras ou subterrâneos, até que vem a perseguir Maria, exemplo de “donzela germânica”, em mais de uma ocasião.

De fato, o famoso final de *Metropolis*, tomado por muitos como frustrante ou até mesmo ridículo, não oferece uma mudança no panorama da luta de classes. Ao contrário, o filme acena com um discurso de apaziguamento. É justamente esse apaziguamento perverso que Kracauer julga tão alinhado aos dizeres da propaganda de Goebbels. No final de *Metropolis*, depois da morte de Rothwang, a massa operária, restituída do padrão geométrico, volta-se para a santíssima trindade no topo da escadaria da catedral, para lá enxergar, na figura do filho, Freder, entre o pai Joh e a santa Maria, o verdadeiro líder que lhes restitui a liberdade e a dignidade humana. Ficamos tentados a pensar que a morte de Rothwang, para alguns o “judeu” da história, encerra boa parte do problema relativo à revolta operária. O que vem depois é a conciliação, trabalhador e burguês confortados pela figura redentora do mediador. Havemos também de considerar o fato de que, conforme aponta Dolgenos, o desenlace de *Metropolis* não desagrade a nenhum setor da sociedade em especial, algo que não seria garantido se porventura tivéssemos um acirramento do conflito na narrativa e uma eventual tomada de poder por parte do proletariado. Embora o comunismo tivesse bastante força até então na Alemanha, a resistência contra ele era no mínimo igualmente poderosa. Tanto que a ascensão nazista investe totalmente nesse “terror bolchevique” de boa parte da população rural ou pequeno-burguesa, com apoio ilimitado das elites econômicas alemãs e até estrangeiras. Portanto, antes de um “final nazista” temos definitivamente um “final mercadológico”.

Por diversas vezes, já fora da Alemanha, Lang relatou seu descontentamento em relação ao desfecho do filme. Toda a responsabilidade recaiu sobre Thea von Harbou e, como já dissemos, de fato o diretor tencionou outra resolução para seu filme. De toda maneira,

foi esse o desfecho rodado por Lang, o qual se encaixa perfeitamente no mosaico ideológico nazista, conforme tantos autores já apontaram. A propósito, um detalhe muito importante é o fato de que Thea von Harbou, mulher de Lang e roteirista dos filmes mais proeminentes da fase alemã do diretor, veio mesmo a tornar-se uma nazista.

Como se sabe, Lang deixou a Alemanha sozinho. Ao que tudo indica, seu relacionamento já não ia bem com Harbou há muito tempo, e a escritora permaneceu no país, roteirizando e depois dirigindo filmes alemães. Harbou foi simpatizante do regime nazista e depois militante do movimento.

Portanto, em termos de estética e instrumental retórico, realmente *Metropolis* ofereceu uma síntese de idéias ao nazismo. Contudo, é pertinente ressaltar, conforme bem lembra Jorg von Uthmann em “Berlin Between Wars: Myth and Reality”⁸, que esse não foi o único filme que de alguma forma influenciou na consolidação do ideário nazista. Os temas da germanidade, da crítica à industrialização, o anti-semitismo (consciente ou não), entre outros, já estavam presentes numa série de filmes muito antes de Lang sequer pensar no projeto de *Metropolis*. Dessa forma, não devemos considerar *Metropolis* um fenômeno isolado. Como diversos historiadores mais recentes têm apontado, o nazismo não foi um fenômeno isolado nem em si próprio, nem na figura ultra-individualista do *Führer*. E em certa medida podemos considerar as palavras de Lang quando este atribui o final de *Metropolis* a um certo “clima de euforia” na Alemanha da época. De fato, conforme propõe Peter Dolgenos, o período em que *Metropolis* foi rodado foi um dos mais estáveis da República de Weimar⁹. A UFA, fundada com interesses propagandísticos pelo exército do *II Reich*, a essa altura já gozava de relativa autonomia nas mãos de Erich Pommer, vindo a cair nos domínios do empresário e colaborador nazista Alfred Hugenberg somente depois da “quebra” resultante justamente de *Metropolis*.

A essa altura, algumas observações são bem-vindas. Primeiramente, de fato a manipulação de multidões ornamentais e o *kitsch* não devem ser tomados como fascistas em si mesmos. Em seu artigo “Protofascismo e as máscaras da ignorância”, Slavoj Žižek defende a tese de que o rótulo “protofascista” é na verdade um conceito vazio.

Segundo Zizek, filmes de Leni Riefenstahl suportam múltiplas interpretações e transcendem o rótulo de protofascistas. Considerar as idéias de Zizek não implica em ignorar o fato de o nazismo (e em particular o cinema nazista) se ter apropriado da estética monumental de *Metropolis*. Ao contrário, significa liberar o filme de Fritz Lang de uma carga conceitual *a priori*. É sabido que pelo menos *Os Nibelungos* e *Metropolis* figuravam no rol de filmes prediletos de Hitler e Goebbels. Não surpreende que o nacional-socialismo tenha importado das telas de cinema muito de sua “programação visual”, para depois re-conformar a cinematografia alemã de 1933 a 1945, em filmes como os de Veit Harlan e Leni Riefenstahl.

Até mesmo aquele que consideramos o mais forte elemento de ligação entre o filme *Metropolis* e o ideário nazista, o mito de uma “idade de ouro” contido numa crítica à modernidade industrial, não deve ser entendido como fascista em si mesmo. Na verdade, é muito mais a articulação de todos esses elementos sobre o pano de fundo histórico da ascensão nacional-socialista que conforma mais, matizadamente, uma impressão protonazista. Mais uma vez lembramos de nossa proposta inicial, a de questionar não o quanto de nazismo há em *Metropolis*, mas sim o quanto de *Metropolis* há no nazismo.

Haja vista tudo isso, podemos concluir que em *Metropolis* residem em estado embrionário elementos levados ao limite anos depois pelo nacional-socialismo. Como já dissemos, ambos são projetos estéticos modernos que pretendem conciliar herança e destino, arcaísmo e modernidade. Nada mais arcaico do que o ódio racial e o genocídio irracional, porém nada mais moderno do que a sistematização desse genocídio, a otimização dos processos de execução com vistas a matar mais com o mínimo de esforço. Relação custo-benefício. Isso é a “solução final” do nazismo, sendo o campo de concentração o símbolo mais adequado de uma “tecnologia da barbárie”. *Metropolis* parece inspirador dos nacional-socialistas não só pelo aspecto da monumentalidade, mas por já encampar o discurso de conciliação entre moderna tecnologia e consciência secular. É bem provável – e pelo menos assim apontam certos historiadores – que o nazismo tenha sido produto de uma era da máquina.

Um período de franca expansão científica, tecnológica e artística, sobre o terreno movediço de estruturas sociais arcaicas e impulsos bárbaros reprimidos.

NOTAS

· Este artigo foi escrito ainda durante o curso de mestrado em Multimeios, UNICAMP, com bolsa FAPESP.

1 *The Arts of the Third Reich*, p. 26.

2 Vale a pena lembrar que “O constante chamado Nacional-Socialista para um retorno à natureza e às formas e materiais simples também não era novo. Um sentimento pastoral anti-urbano tinha florescido bem antes de Hitler fazer disso um elemento recorrente de sua ideologia” (Cf. *The Arts of the Third Reich*, p. 35).

3 DOLGENOS, Peter. “The Star on C.A. Rotwang’s Door”, in *Journal of Popular Film & Television*, v. 25, p. 70.

4 “The Mediation of Technology and Gender: *Metropolis*, Nazism, Modernism”, in *New German Critic*, nº 60, p. 5.

5 Convém lembrar que Rutsky apóia-se bastante no romance escrito por Thea von Harbou e nas reconstruções do filme *Metropolis* tais como a de Enno Patalas. Nesse sentido, o famoso “Hel Sub-Plot”, ou seja, toda a trama que envolve a mãe de Freder e a disputa entre Joh Fredersen e Rothwang, apresenta-se mais claramente. Ademais, para a relação que Rutsky faz entre Hel e a “natureza” é importante a descrição que Harbou faz de sua casa, espécie de casa de campo ou fazenda, de linhas orgânicas, segundo observa o autor.

6 EISNER, Lotte. *Fritz Lang*, p. 89.

7 CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*, p. 707.

8 In *Opera News*, maio de 2000, v. 64, p. 30-1.

9 “The Star on C.A. Rotwang’s House”, in *Journal of Popular Film & Television*, p. 73.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAM, Peter. *The Arts of the Third Reich*. London: Thames and Hudson, 1992.

DOLGENOS, Peter. “The Star on C. A. Rotwang’s Door.” *Journal of Popular Film & Television*, verão 97, vol. 25, p. 68, 8p (*Academic Search Premier*).

EISENSCHITZ, Bernard. “Fritz Lang s’assied à la table de Goebbels”. *CAHIERS DU CINÉMA*, 100 journées qui ont fait le cinema, p.46-7, jan 1995.

EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca – As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

- . *Fritz Lang*. New York: Da Capo, 1986.
- GREENBERG, Clement. "Avant-Garde and Kitsch", in *Art and Culture – critical essays*. Boston: Beacon, 1965.
- KRACAUER, Sigfried. *De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- MCGILLIGAN, Patrick. *Fritz lang: the Nature of the Beast*. New York: St. Martin's Press, 1997.
- MOLES, Abraham. *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- NAZÁRIO, Luiz. *As Sombras Móveis – Atualidades do Cinema Mudo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- OLALQUIAGA, Celeste. *Megalópolis – Sensibilidades culturais contemporâneas*. São Paulo: Nobel, 1992.
- RUTSKY, R.L. "The Mediation of Technology and Gender: *Metropolis*, Nazism, Modernism." *New German Critique*, Fall 1993, Issue 60, 17p (*Academic Search Premier*).
- SCHILING, Voltaire. *O Nazismo*. Porto Alegre: Ed. da UFRS, 1988.
- UTHMANN, Jorg von. "Berlin Between Wars: Myth and Reality", in *Opera News*, vol. 64, p. 28, 5p, mai 2000 (*Academic Search Premier*).
- VIZENTINI, Paulo G. Fagundes. *Primeira Guerra Mundial*. Porto Alegre: Ed. da UFRS, 1988.
- . *Segunda Guerra Mundial*. Porto Alegre: Ed. da UFRS, 1988.
- WERNER, Gösta. "Fritz Lang and Goebbels: Myths and Facts". In: *Film Quarterly: Forty Years: A selection*. Berkeley: Univ. Of California Press, 1999, p. 494-500.
- ZIZEK, Slavoj. "Protofascismo e as máscaras da ignorância". *Folha de S. Paulo, Mais!*, 20.10.2002, p. 3.

SEXO, SUÁSTICA E SADISMO: NAZI- EXPLOITATION

LÚCIO F. R. PIEDADE – UNICAMP, DOUTORANDO

Entre os anos 60 e 70, o cinema *exploitation* atingiu o auge de seu desenvolvimento. São assim denominados, de maneira geral, filmes que têm como objetivo principal capitalizar em cima da exploração de temas considerados polêmicos ou tabus em determinado momento e sociedade. Encontravam o seu espaço ao mostrar nas telas de circuitos periféricos o que a indústria principal não queria ou não podia mostrar.

Dentre as suas inúmeras vertentes e ramificações vamos destacar, por neles encontrarmos as bases de *nazi-exploitation*, os w.i.p. – *women in prison*¹, uma das mais lucrativas e prolíficas vertentes desse segmento da indústria. São ambientados em prisões femininas, seguindo em geral a mesma fórmula: a da garota acusada injustamente (ou mesmo uma delinqüente casual que cometeu um pequeno deslize) que vai amargar uma temporada na penitenciária, tendo que aprender a conviver com os códigos que regem a detenção. Sua linha de ação ou eixo dramático sucumbe às verdadeiras atrações desses filmes, encabeçadas pela exposição da nudez feminina. São recorrentes seqüências em chuveiros coletivos ou dormitórios, onde sempre alguma prisioneira desfila nua ou seminua. Também é comum o desnudamento das prisioneiras na chegada à prisão, tanto para receber seus uniformes quanto para o exame médico de rotina.

Aos w.i.p. podemos vincular os filmes de “gângues femininas”, que mostram as mulheres como predadoras sexuais cruéis. Atuam em grupo, obedecendo a uma hierarquia encabeçada pela líder, protagonizando ações em que a violência é generalizada. Passam longe de qualquer contexto

feminista, já que o caráter predador dessas mulheres está vinculado sempre a pretensos desvios de conduta que acabam cedendo à redenção, promovida através do arrependimento e submissão às regras sociais e autoridades masculinas. Isso quando esses desvios não são punidos com prisão ou morte.

Um dos aspectos mais frequentes nessas produções é a associação a várias modalidades de fantasias sexuais e fetiches. Por exemplo, as lutas entre mulheres – nesse caso se substitui a tradicional luta de mulheres na lama por embates em meio aos restos de comida espalhados pelo chão do refeitório ou no chão molhado do banheiro – e a exploração da violência e tortura sexual, onde são utilizadas cordas, cassetetes, chicotes e palmatórias.

A própria temática de encarceramento, por si, já representa uma variação sexual, no que diz respeito à submissão e escravidão sexual. É base temática para um sem-número de filmes, independente do pano-de-fundo utilizado, seja este uma penitenciária no centro-oeste norte-americano, uma masmorra na inquisição espanhola ou um campo de prisioneiras na Europa ocupada.

Também a homossexualidade feminino é bastante explorado, sendo tanto sugerido como apresentado explicitamente. Pode aparecer de modo mais afetoso, no caso de um envolvimento romântico entre duas prisioneiras ou de maneira violenta e explosiva, evidenciando o caráter de dominação e aviltamento, marcado pelas humilhações e torturas.

Um fetiche recorrente é o cisvetismo, representado pelo uso de uniformes e a atração que estes podem exercer na relação dominador-dominado que permeia esses filmes. Uniformes são símbolos de poder, autoridade, sejam eles roupas de couro negras adornadas com correntes – comuns nos filmes de *gangs* –, como hábitos eclesiásticos ou uniformes militares. Mais para a frente voltaremos a esse assunto.

Outro ponto de destaque é a exposição e manipulação dos seios femininos, que são mostrados de maneira ostensiva em praticamente todas as produções *exploitation*, muito mais do que outras partes do corpo de apelo também erótico, como as nádegas e a genitália.

Os filmes *nazi-exploitation* são, talvez, os que melhor se apropriam dessas influências, inserindo-se claramente em um padrão de ten-

dência sadomasoquista. Os campos de concentração nazistas tornam-se o cenário ideal para a exploração desse padrão, refletido nos encarceramentos, aviltamentos, abusos e torturas que vão evidenciar a relação dominador-dominado. A utilização do tema nazismo é mero pretexto para cenas de exploração sexual e violência, sem nenhuma pretensão de trabalhar essa temática dentro de um contexto histórico-social ou manifestar algum tipo de crítica.

Podemos considerar os filmes *nazi-exploitation* em dois momentos.

No primeiro, fruto de cinema *exploitation* norte-americano que teve seu apogeu entre as décadas de 50 e 70, podemos destacar duas produções representativas da evolução do tema.

Love Camp 7 (1968) pode ser considerado o principal precursor do que viria a ser a vertente do *nazi-exploitation*. Seu propósito principal era exibir a nudez – inclusive frontal – das prisioneiras e toda uma série de torturas sexuais. As técnicas apresentadas são bastante convincentes, a começar pela nudez forçada para constranger e evidenciar a situação indefesa das prisioneiras, passando pelo brutal exame ginecológico realizado por uma médica hostil sobre a mesa do comandante, até as habituais chicotadas e estupros. O fetichismo do vestuário nazista (principalmente os uniformes escuros dos esquadões SS) começa a ser utilizado, em sintonia com a crescente estetização do sadomasoquismo nos filmes. Um exemplo claro é quando uma prisioneira, tendo quebradas as suas resistências sob tortura é obrigada a lustrar com a língua o coturno do oficial em comando. A visão dos corpos das mulheres com as marcas da violência (vergões vermelhos dos açoites) também é bastante sugestiva. Contudo, *Love Camp 7* ainda é tímido ao não mostrar mutilações, resultados de experiências médicas (elas são citadas de passagem) e torturas mais explícitas como introduções de objetos, utilização de instrumentos como ferros em brasa, alicates, e que já eram comuns em filmes *exploitation*.

Essa contenção não é compartilhada pelo filme *Ilsa, Guardiã perversa da SS* (*Ilsa, She-Wolf of the SS*), de 1974.

Estrelado pela loira Dyanne Thorne (também conhecida como “a Bela Lugosi de saias” devido aos seus papéis de má e sotaque teutônico forçado²), vai mais fundo na explicitação das torturas e da

violência protagonizadas pela autoritária personagem principal. Esta foi ligeiramente inspirada na criminosa de guerra Ilse Koch, apelidada “a cadela de Buchenwald”, mulher do comandante do campo de concentração de mesmo nome. Ilse, oficial da SS, tornou-se conhecida por seus atos de sadismo e pela atração pelas peles tatuadas de prisioneiros que utilizava em abajures, tendo sido condenada à prisão perpétua e cometido suicídio em 1967.

O filme se passa no fictício “stalag 9”, comandado com mão de ferro por Ilsa, a comandante e médica-chefe. Ela conduz experimentos com as prisioneiras, submetendo-as a torturas e inoculando em seus corpos virulentas moléstias, fazendo com que literalmente apodrecessem em vida. A sorte dos homens é diferente, porém não menos cruel. Ilsa têm o hábito de levar para cama os prisioneiros que, invariavelmente, não conseguem aplacar o seu apetite sexual, recebendo como punição a morte ou a amputação de seus órgãos genitais.

Todos os clichês dos filmes de nazistas perversos são explorados nesta produção, em uma trama exagerada, com personagens estereotipados e frases de efeito. Especial atenção é dada para o fetichismo vinculado aos uniformes e botas, no caso a indumentária da SS. Logo na seqüência de abertura, acompanhamos um casal fazendo sexo. A mulher, insatisfeita com a *performance* do parceiro se levanta e toma um banho, momento ideal para revelar seu corpo de formas generosas, principalmente os seios fartos. Em seguida, sua mão toca o ombro do homem, ainda adormecido. A câmera se afasta, revelando aos poucos, em todo o esplendor a mesma mulher trajando o uniforme negro do corpo de elite do *reich*. Uniforme que em diversas ocasiões é parcialmente retirado para oferecer o estimulante contraste com áreas desnudas do corpo não só de Ilsa, mas de suas também loiríssimas ajudantes. Vale a pena citar um trecho do trabalho de Susan Sontag sobre o tema, que vai servir para ilustrarmos a relação da temática nazista e seus acessórios com os jogos de poder entre dominadores e dominados:

Há uma fantasia generalizada sobre uniformes. Eles sugerem comunidade, ordem, identidade (...), competência, autoridade legítima e exercício legítimo da violência. Mas uniformes não são a mesma coisa que fotografias de uniformes – que são

materiais eróticos: fotografias de uniformes da SS são unidades de uma fantasia sexual particularmente poderosa e generalizada. Por que a SS? Porque a SS foi a encarnação ideal da afirmação pública do fascismo, da justeza da violência, do direito de ter poder total sobre os outros e de tratá-los como absolutamente inferiores. (...) Grande parte da fantasia sexual superexcitante foi colocada sob o signo do nazismo. Botas, couro, correntes, cruzes de ferro em torsos fulgurantes, suásticas, (...) tornaram-se a secreta e mais lucrativa parafernália do erotismo.(...)³.

O resultado final do filme *Ilsa* é uma coletânea de atrocidades, temperadas por nudez, sexo simulado e alguns toques de bizarria tão extrema que fizeram o próprio produtor – David Friedman, um dos grandes nomes dessa indústria – desvincular-se da produção. Dificilmente o espectador fica indiferente às cenas de estupro promovidas no filme, em que os guardas abusam em grupo de uma prisioneira indefesa. Ou mesmo dos suplícios promovidos pela comandante, com castrações, mutilações e inserção de objetos nos órgãos genitais de suas vítimas (uma delas é empalada por um grande vibrador eletrificado). Além disso, é sugerido todo um manancial de desvios, da *bondage* à escatologia. É interessante constatar que, passadas quase três décadas, *Ilsa, Guardiã Perversa da SS* permanece, como se refere o autor Keith Bearden, notório por seu sadismo cinematográfico⁴, tornando-se objeto de culto e ainda arregimentando fãs.

O segundo momento para o *nazi-exploitation* se deu na Itália, país onde se desenvolvia, desde a segunda metade da década de 50, uma grande produção de filmes de horror e *exploitation*. Podemos considerar a versão italiana ainda mais cruel do que seus predecessores norte-americanos. A pedra fundamental para essa versão do *nazi-exploitation* foram três filmes, produzidos com objetivos bastante opostos ao negócio dos filmes de exploração. Um deles foi a produção dirigida por Liliana Cavani, *O Porteiro da Noite (Il Portieri di notte, 1974)*, relatando os jogos de dominação-submissão entre a sobrevivente de um campo de concentração e seu antigo algoz, um ex-oficial nazista (agora porteiro noturno de um hotel vienense), alguns anos após o fim da guerra. O filme de Cavani – devemos ressaltar –

deixou como legado, além de uma leva de produções de baixo orçamento em que o lema “sexo, suástica e sadismo” foi levado aos seus limites, a imagem que melhor representa o fetichismo ligado aos jogos de poder e seus objetos de prazer: a atriz Charlotte Rampling, intérprete da protagonista, com um quepe da SS, vestindo apenas as calças do uniforme alemão e um par de suspensórios sobre o torso nu.

Outro foi o polêmico *Saló – Os 120 Dias de Sodoma* (*Salò o le 120 Gionarte di Sodoma*, 1975), de Pasolini, na verdade um libelo anti-fascista que, de forma crua e chocante, transpõe para o cenário da decadente Itália de Mussolini o universo do Marquês de Sade. *Saló* relata as degradações sofridas por um grupo misto de jovens nas mãos de representantes da autoridade civil em um castelo. Lá são confinados e submetidos a toda sorte de humilhações e torturas físicas, sendo estuprados, cortados, queimados, obrigados a ingerir excrementos e mortos.

O terceiro é *Salon Kitty* (1976), de Tinto Brass, co-produção italiana, alemã e francesa, que buscou inspiração nos míticos bordéis destinados aos oficiais e soldados da Alemanha nazista, palco para tramas conspiratórias e perversões sexuais. Filme que pode perfeitamente se inserir no conceito de *nazi-exploitation* e figurar entre os demais produzidos no período, que relacionaremos rapidamente a seguir:

SS Experiment Camp (1976), de Sergio Garrone, apresenta todos os clichês desse tipo de filme (a carcereira lésbica, os guardas sádicos, os trabalhos forçados), além de uma inusitada tentativa do transplante dos testículos removidos de um prisioneiro para o comandante do campo. *As Condenadas* (*L'Última Orgia Del III Reich*, também conhecido com *Calígula Reincarnated as Hitler* ou *Gestapo's Last Orgy*, 1976), de Cesare Canevari, descreve as humilhações por que passam as prisioneiras judias com requintes de sadomasoquismo, em cenas inspiradas por *O Porteiro da Noite*. Destaque para a sequência do jantar em que os convidados são brindados com o cadáver assado de uma jovem grávida. Em *Le Deportate della Sezione Speciale SS* (1976), de Rino Di Silvestro, repetem-se as sequências de lesbianismo e estupro. A mais evidente apropriação de *Saló* pode ser vista em *Le Lunghe notti della Gestapo* (1977), de Fabio De Agostini, em que doze perso-

nalidades do *reich* são entretidos em um castelo por doze garotas treinadas para satisfazê-los sexualmente, terminando em uma violenta orgia. *As Garotas da SS* (*Casa Privata per le SS*, 1977), de Bruno Mattei, é uma cópia de *Salon Kitty*; e *La Svastica nel Ventre* (1977) de Mario Caiano, um dos menos inspirados, novamente tratando de jovens judias sendo prostituídas pelos nazistas. *La Bestia in Calore*, do mesmo ano, dirigido por Luigi Batzella, representa bem a característica híbrida dos filmes de exploração italianos, misturando w.i.p. com filme de monstro, ao contar as atrocidades cometidas pela dirigente de um campo de concentração (no mesmo estilo de *Ilsa, a Guardiã Perversa da SS*) que faz das prisioneiras cobaias de suas experiências.

Certamente, essa vertente não estava preocupada em evidenciar o quão baixo o ser humano poderia descer ao infligir sofrimentos aos seus semelhantes, mas pelo contrário, explorar as suas imagens. E se esses filmes não eram muito originais em termos de roteiro, promovendo um canibalismo mútuo constante, em alguns momentos eram bastante criativos ao explorar o triângulo nudez-sexo-violência. Todos buscando evidenciar a idéia do terceiro *reich* como um grande bordel, regido por devassos e sádicos. Para os diretores do cinema *exploitation* italiano, que passavam de gênero para gênero sem o menor pudor, de acordo com as tendências do mercado, os estigmas do nazismo, com evidente destaque para o holocausto nos campos de concentração e as tristemente famosas experiências médicas, eram temas mais do que adequados aos seus objetivos.

NOTAS

1 A utilização dessas expressões em inglês é devido ao modo como essas vertentes ou subgêneros são conhecidos. Não há, ainda, em português, uma tradução para rotulá-los. No caso w.i.p., por exemplo, poderíamos sugerir m.e.c. – mulheres em cana.

2 SOUZA, César. *She Demons Zine*, Vol. 1, Porto Alegre, 1995, p. 20.

3 SONTAG, Susan. Fascinante Fascismo, in: *Sob o signo de Saturno*, Porto Alegre, L&PM, 1986, pp. 78, 81.

4 BEARDEN, Keith. Edmonds – Director of the SS, in *Fangoria* 155, p. 54.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEARDEN, Keith. *Edmonds* – Director of the SS, in: *Fangoria* nº155.
- MULLER, Eddie. *Grindhouse – The Forbidden World of “Adults Only” Cinema*. New York, St. Martin’s Griffin, 1996.
- PIEADADE, Lúcio F. R. *A Cultura do Lixo – Horror, Sexo e Exploração no Cinema*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2002.
- SONTAG, Susan. *Fascinante Fascismo*, in: *Sob o signo de Saturno*, Porto Alegre, L&PM, 1986.
- SOUZA, César. *She Demons Zine*, Vol. 1. Porto Alegre, 1995.
- ZALCOCK, Bev. *Renegade Sisters – Girls Gangs on Film*. London, Creation Books, 1998.

SUSPIRIA: O LABIRINTO GÓTICO DE DARIO ARGENTO

MARCELO CARRARD ARAUJO – UNICAMP, DOUTORANDO

Para se compreender os muitos segredos ocultos no filme *Suspiria*, dirigido por Dario Argento em 1977, é preciso observar uma série de aspectos estético-narrativos. A imagem de “dois olhos na escuridão”, por exemplo, refere-se a uma composição estética recorrente nos filmes do diretor. Os olhos que brilham na escuridão se originam de muitas fontes, significando uma série de possibilidades analíticas: pertencem a *serial killers*, a entidades sobrenaturais, que mergulhadas em seu hábitat próprio, as trevas, tudo vigiam. Essa vigilância permanente, presente também no olhar através de janelas, outra imagem freqüente nos filmes de Argento, transporta-nos ao inusitado universo feminino de suas obras.

As mulheres estão presentes de forma bastante particular nos filmes de terror italianos, principalmente nas obras de Mario Bava e Dario Argento. A imagem já citada das mulheres nas janelas, que são uma metáfora para os olhos, aparece de forma contundente em *L'Uccello delle Plume di Cristallo*, *Suspiria*, *Profondo Rosso*, *Inferno*, *Phenomena* e *Trauma*. As mulheres observam ou são observadas através dessas janelas, que irão trazer, na maioria das vezes, a loucura e a morte.

Na maioria dos filmes de Mario Bava e Dario Argento, a figura da mulher está ligada à psicopatia ou à bruxaria, no papel das antagonistas, em contraponto às figuras das protagonistas a surgir como heroínas góticas, ambíguas e sofredoras, que no final da trama estarão ligadas ao seu desfecho como agentes diretos e ativos desse processo. Os olhos que tudo observam são os de mães vingativas e cruéis, que

geraram filhos monstruosos ou com fortes perturbações mentais, ocasionadas por essas mães homicidas.

Exemplos, citando a obra de Bava, temos já na Bruxa-Vampira Asa, de *La maschera del demonio*, também conhecido como *Black Sunday*, 1960, cujos olhos expressivos de Barbara Steele são sua grande marca; na atormentada Nevenka, de *La Frusta e il Corpo*, 1963, e sua paixão mórbida pelo amante sádico Kurt, interpretado por Christopher Lee; nas seis mulheres protagonistas do clássico *giallo*, *Sei Donne per L'Assassino*, 1964; na figura da menina fantasma que se vinga dos moradores de sua pequena aldeia medieval, guiada de forma sobrenatural por sua mãe, uma poderosa bruxa, no filme *Operazione Paura*, de 1966, ou nas mulheres ambiciosas e homicidas de *Ecologia del Delitto*, de 1972.

Na obra de Argento, essas múltiplas mulheres surgem em profusão. As figuras das mães homicidas e seus filhos atormentados aparecem sob a forma de mulheres aparentemente indefesas, cuja monstruosidade não tem limites e cujos filhos possuem traumas irreversíveis ocasionados por elas como em *Profondo Rosso*, 1975, ou o filho surge sob a forma de um ser com terríveis deformidades físicas como em *Phenomena*, 1984. Essas mães e seus olhos implacáveis que tudo vigiam, como se fossem onipresentes, são um dos já citados olhos ocultos na escuridão. Essas mulheres e seu poder de destruição estão presentes nas bruxas de *Suspiria* e *Inferno*, 1980, ou na traumática presença da mulher de branco, com fetichistas sapatos vermelhos de *Tenebre*, com sua mistura de erotismo, punição e morte. Essa onipresença dos olhos vigilantes das mulheres é uma característica dos filmes *giallo* e de horror de Bava e Argento. Para derrotar essas mulheres das sombras, surgem muitas heroínas que remetem às protagonistas góticas tradicionais de Edgar Allan Poe. Este escritor gótico norte-americano é uma das grandes influências de Dario Argento, fã confesso de sua obra.

No caso particular de *Suspiria*, um filme essencialmente feminino, um dos pontos de partida para a criação do roteiro foram as narrativas de outro escritor norte-americano, H. P. Lovecraft, criador de um estilo denominado como "terror cósmico". As experiências reais da avó de Daria Nicolodi, esposa de Argento e co-roteirista do filme, em uma escola de formação superior em ocultismo, só para mulheres,

foi outra referência importante para Argento criar seu conto macabro sobre bruxas.

Originalmente, *Suspiria* foi escrito para ser o primeiro filme de uma trilogia sobre uma tríade de feiticeiras, que habitam três casas: no caso de *Suspiria*, uma mansão em Friburg, Alemanha, dominada pela *Mather Suspiriorum*; outra mansão em Nova York, dominada pela *Mather Tenebrarum*, retratada no filme seguinte de Argento, *A mansão do inferno*, (*Inferno*) e a *Mather Lacrimarum*, que habita outra casa em Roma, essa última parte da trilogia permanece inédita até hoje.

A mansão de *Suspiria* habita uma tradicional escola de dança. A protagonista do filme, Susie Banyon, interpretada por Jessica Harper, chega a Friburgo em uma noite de forte chuva. As seqüências que formam os quinze primeiros minutos do filme são clássicas e demonstram uma originalidade e uma violência gráfica que causaram vários problemas com a censura da época. Um dos elementos principais, que já se mostra nas primeiras cenas, é a música original feita, antes das filmagens, pelo grupo de rock progressivo Goblin, com a colaboração de Argento. Além de ser um dos pontos altos do filme, a trilha sonora possui uma série de elementos incomuns, como a introdução de suspiros, gemidos e ruídos, além de efeitos eletrônicos. Durante as filmagens, a trilha era tocada no *set* para aumentar o clima de tensão entre os atores, o que se reflete no resultado final. Uma das inspirações do grupo Goblin, para a utilização desses elementos sonoros inusitados, foram as trilhas sonoras feitas por Enio Moricone para os clássicos *gialli*: *L'Uccello delle Plume di Cristallo*, do próprio Argento, e *La Tarantula dal Ventre Nero*, 1972, de Paolo Cava. A chegada de Susie Banyon no aeroporto, acompanhada pela música, mostra a protagonista saindo pelas portas automáticas, que se abrem e se fecham e, assim, ela entra no pesadelo proposto por Argento. A intensa presença da água marca a abertura do filme, que se encerra também com uma noite de tempestade. O táxi conduz Susie até a mansão, uma construção vermelha com ornamentos dourados. A jovem que é vista em fuga por Susie, se esconde em um outro prédio, cujo interior é totalmente estilizado, composto por formas geométricas de cores contrastantes como o vermelho. Essa questão da estilização dos cenários em formas geométricas e ogivais, nos remete

ao clássico *O Gabinete do dr Caligari*, dirigido por Robert Wiene, em 1919. As personagens se irão mover de forma lânguida por esses cenários estilizados, sempre à noite, como o sinistro Césare do filme de Wiene. Os olhos na escuridão surgem da janela da toalete onde a jovem em fuga se esconde. Num fundo preto, que se move como uma cortina de seda, o surgimento dos olhos vigilantes traz a morte, nas seqüências do duplo homicídio que se segue. A morte da primeira jovem é mostrada de forma extremamente barroca, golpes de uma faca que parece surgir do nada são encenados pelo próprio Argento, dono das mãos que aparecem em *close-up* cometendo os crimes, a cada um dos sete golpes desferidos, o corpo da jovem é envolvido por uma luz vermelha, que parece congelar a imagem, numa composição semelhante a de um quadro. O último golpe da lâmina é mostrado em um macabro *close-up* em que ela é cravada no coração da vítima que pára de bater, numa composição da morte extremamente estilizada que se segue ao enforcamento quase ritualístico da vítima que cai do teto rompendo a abóbada de vidros e armações de metal que caem mortalmente sobre o corpo da outra mulher. Em seguida, após essa segunda morte, fecham-se os primeiro quinze minutos do filme que parecem ser uma espécie de *overture*.

Susie, que não conseguiu entrar na mansão na noite anterior, e viu a moça em fuga no meio da tempestade, entra finalmente na Escola de Dança, os cenários estilizados e de fortes cores surgem a todo momento. A escadaria em tons azulados, os quartos, a sala de aula, a piscina, onde Susie e uma colega nadam em uma das mais belas cenas do filme, os corredores e as janelas e aberturas, a maioria de formas ogivais (um dos ícones da estética gótica) compõem os labirintos de *Suspiria*, um filme com poucas cenas externas.

Muitas são as seqüências clássicas do filme, além dos já citados quinze minutos da abertura, temos a também já citada cena da piscina. Susie e sua melhor amiga nadam com maiôs avermelhados. A câmera mostra do alto esse momento. O contraste da cor das roupas de banho com o intenso azul da piscina, criam um belo quadro, em um dos muitos momentos do filme onde o contraste da cor é mostrado como efeito estético de intensa força dramática.

Outra seqüência famosa é a do pianista cego com seu cão-guia

em uma imensa praça deserta durante a noite. A composição dessa seqüência, sublinhada pela trilha sonora, nos remete, principalmente nos planos gerais, às cenas retratadas pelos quadros do pintor surrealista italiano Giorgio De Chirico. Essa relação entre cinema e pintura é muito presente na obra de Argento, que dialoga com vários pintores, do moderno Edward Hopper ao mestre do barroco Caravaggio.

O duelo de Susie com as bruxas, no final do labirinto de segredos da mansão, nas seqüências finais de *Suspiria* são compostas de toda uma série de rimas na montagem, de projeções de inúmeras cores que parecem compor um clima de transe que conduz as personagens à loucura e à morte. Os corpos das mulheres são envolvidos por inúmeras texturas de sombras e luzes, numa tradição que nos remete aos clássicos de Mario Bava, o grande mestre de Argento e pai do moderno terror italiano. O trabalho do diretor de fotografia Luciano Tovoli, a música do grupo Goblin e o roteiro de Dario Argento e Daria Nicolodi resultaram nesse clássico do terror moderno, que até hoje ainda fascina platéias em todo o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COZZI, Luigi. (Org.). *Dario Argento*, Roma, Fanucci, 1991.
- COZZI, Luigi. *Il cinema dei mostri: da Godzilla a Dario Argento*. Roma, Fanucci, 1987.
- DELLA CASA, S. (Org.) *Dario Argento, il brivido della critica*. Torino, Testo&Immagine, 1999.
- FRENCH, Todd. *The deep red horror handbook*. New York, FantaCo Books, 1989.
- GALLANT, Chris. *Art of darkness: the cinema of Dario Argento*. Surrey, Fab Press, 2000.

O EXPRESSIONISMO NO CINEMA DE TIM BURTON – UMA ANÁLISE A PARTIR DE *VINCENT*

LAURA CÁNEPA – USP, MESTRE

Partindo da análise do curta-metragem de animação *Vincent* (Walt Disney Pictures, 1982, 5mim), filme de estreia de Tim Burton, procura-se identificar conceitos da arte e do cinema expressionistas recuperados na obra do diretor.

No mundo de lucros milionários de Hollywood, o cineasta californiano Tim Burton parece ter sido abençoado com um toque de Midas: seus longas-metragens¹ já faturaram mais de um bilhão de dólares nas bilheterias do mundo inteiro. Responsável por filmes que marcaram o cinema dos anos 80 e 90 como *Os Fantasmagoras se Divertem* (1988), *Batman* (1989), *Edward Mãos de Tesoura* (1990) e *Ed Wood* (1994), o diretor construiu um universo particular que combina fantasias juvenis nem sempre inocentes com grande estilização visual. Assim como outros animadores transformados em diretores de cinema (como o inglês Terry Gilliam), Burton desenvolveu um trabalho visualmente rico e diversificado, dando vida a mundos de fantasia elaborados com grande coerência plástica e temática.

Pertencendo ao mesmo mercado do qual surgiram, nos anos 80, nomes como James Cameron e Robert Zemeckis, Burton trabalha com gêneros infanto-juvenis e de entretenimento, e é um dos diretores norte-americanos que mais desperta simpatia entre os cinéfilos: sua obra atrai tanto o público adolescente quanto o intelectualizado, seus filmes são exibidos tanto em sessões da tarde na televisão quanto em sessões de cinema *cult*. E, uma vez que goza dessa grande popularidade, o diretor pode adotar, às vezes, uma postura rebelde frente à indústria, desenvolvendo projetos que nem sempre se encaixam

em suas regras visuais e narrativas. Como observa Michael Frierson², é a partir dessa relação ambígua que se constrói uma das obras mais curiosas do cinema norte-americano contemporâneo, rica em referências a outros filmes, irônica em relação a ícones da cultura pop, crítica ao puritanismo e à intolerância cultural da classe-média e quase *kitsch* em sua celebração da artificialidade da vida americana.

Vincent

Nem sempre os primeiros registros cinematográficos de um diretor são fontes interessantes para a melhor compreensão de sua obra. Não é este o caso, porém, do curta-metragem experimental *Vincent*, primeiro filme escrito e dirigido por Tim Burton, em 1982. Nesse pequeno filme de animação de apenas cinco minutos, encontram-se não apenas as estratégias do cinema expressionista que seriam retomadas em alguns de seus filmes posteriores (e que são o tema deste artigo), como também os elementos temáticos e estilísticos que fundamentariam sua bem-sucedida carreira no cinema comercial norte-americano.

Feito nos estúdios da Disney³, *Vincent* foi um pequeno “experimento” bancado pelos produtores Julie Hickson e Tom Whilite, baseado em um poema escrito pelo diretor e realizado com fotografia em preto e branco, através de uma técnica que reunia animação com bonecos (*stop-motion*) e desenhos animados. O texto, remotamente autobiográfico, narra as “aventuras” domésticas de um menino retraído que, em seus terríveis devaneios, imagina ser o astro do cinema de horror Vincent Price – e acaba sendo levado ao esgotamento psicológico pela dificuldade de dividir suas fantasias com as pessoas que o cercam.

Em *Vincent*, podemos encontrar a multiplicidade de referências que se tornariam marca registrada dos filmes posteriores de Tim Burton: o cinema de horror dos anos 30, os seriados e filmes B dos anos 50, os contos e poemas de Edgar Allan Poe, os livros dos ilustradores norte-americanos Dr. Seuss⁴ e Edward Gorey⁵, os desenhos animados da UPA⁶ e os filmes de terror alemães da década de 1920 (principalmente *O Gabinete do Dr. Caligari*). Somando-se a esses

elementos, o exagero dos movimentos e das expressões faciais, reforçados pela dramática narração feita pelo próprio Vincent Price⁷, acabam por produzir em *Vincent* uma pequena tragicomédia de humor-negro – traço também característico da maioria dos filmes de Burton.

O curta-metragem começa em um jardim suburbano, com uma câmera em *travelling* que segue um gatinho preto⁸ em direção a um quarto sem mobília. O animal pula no colo de um menino que toca uma versão quase medieval de *The Hoochie Kootchy Dance*⁹ em flauta doce. Então, a voz *over* de Price nos apresenta o personagem:

Vincent Malloy is seven years old,
he is always polite and does what he's told.
For a boy his age, he's considerate and nice,
but he wants to be just like Vincent Price¹⁰.

Mal o narrador termina o último verso e o inocente menino se transforma em um aristocrata de ar malévolos, com os cabelos desalinhados e um cigarro entre os dedos¹¹, espantando imediatamente o gatinho. Quando abre a porta do quarto, entretanto, Vincent volta a ser o garoto comum visto inicialmente.

A partir de então, e ao longo de todo o filme, Burton usará o *match-cutting* para tornar visível a identificação do menino com o ator-personagem, promovendo uma série de transições entre Vincent-como-ele-mesmo e Vincent-como-Vincent-Price. Cada uma dessas transições ocorre em continuidade temporal, mas com visíveis alterações espaciais. Como observa Michael Frierson¹², esse tipo de corte era bastante comum nos desenhos animados da UPA, que freqüentemente colocavam os personagens em cenários que se dissolviavam ao seu redor.

Price continua a narração:

He doesn't mind living with his sister, dog and cat,
though he'd rather share a home with spiders and bats.
There he could reflect on the horrors he's invented,
and wander dark hallways alone and tormented¹³.

No corredor da casa, Vincent encontra sua irmã, e parece indiferente. No entanto, ao apagar a luz, ele se transforma outra vez, agora vestido como cientista¹⁴ e cercado de insetos e ratos voadores. O espaço também se modifica: o corredor fica subitamente escuro e

ganha contornos góticos que destoam da casa suburbana. A irmã desaparece. Então, o “atormentado” Vincent, exaustão pelos próprios horrores, se apóia em algo – que se revela a perna de uma mulher gorda¹⁵. O mundo volta ao normal:

Vincent is nice when his aunt comes to see him,
But imagines dipping her in wax for his wax museum¹⁶.

Outra vez, o cenário se modifica para realizar os desejos do protagonista: Vincent puxa uma corrente, e sua tia é mergulhada em um enorme caldeirão de cera¹⁷. Com trilha incidental de ruídos tecnológicos, o narrador continua:

He likes to experiment on his dog Abacrombie
in hopes of creating a horrible zombie.
So, he and his horrible zombie dog
Could go searching for victims in the London fog.¹⁸

A casa de Vincent, agora um misto de labirinto medieval e laboratório do Dr. Frankenstein, passa a ser o palco das suas aventuras sinistras, enquanto a evocação da “névoa londrina” remete aos romances góticos ingleses¹⁹.

His thoughts aren't only of ghoulisn crime,
He likes to paint and read to pass the time.
While other kids read books like *Go Jane Go*,
Vincent's favorite author is Edgar Allen Poe²⁰.

Nesse momento, a memória da infância de Burton também se faz presente: além de ser um fã confesso de Vincent Price, Burton sempre se descreve como um menino que desenhava obsessivamente e se identificava de maneira profunda com os personagens de Edgar Allan Poe²¹. E, não por acaso, as coisas começam a se complicar para Vincent durante a leitura do incompreendido escritor norte-americano.

Segundo a narração, ficamos sabendo que, certa noite, lendo um de seus livros preferidos, Vincent descobre que sua “amada esposa” pode ter sido enterrada viva no quintal da casa²². Desesperado, corre até a sepultura para resgatá-la. Porém, subitamente, a cova aberta em plena madrugada se revela um (agora destruído) jardim florido sob o sol. E o que é pior: sua mãe parece não ter gostado da brincadeira. Colocado de castigo, Vincent volta para o quarto:

His mother sent Vincent off to his room,

He knew he'd been banished to the tower of doom.
Where he was sentenced to spend the rest of his life,
Alone with a portrait of his beautiful wife²³.

As intermináveis escadas que Vincent sobe até a “torre do castelo” para onde fora sentenciado são de um exagero gótico notável. Na parede do quarto, um enorme desenho de sua “linda esposa”, pendurado com destaque²⁴, confunde-se com a figura da mãe – de quem, como nos desenhos animados de Hannah e Barbera, só podemos ver até a cintura. Pouco depois, ela volta a interromper a fantasia do filho, e sugere que ele saia para brincar.

While alone and insane, encased in his tomb,
Vincent's mother suddenly burst into the room.
“If you want, you can go outside and play.
It's sunny outside and a beautiful day”²⁵.

A comunicação fica cada vez mais difícil:

Vincent tried to talk, but he just couldn't speak,
The years of isolation had made him quite weak.
So he took out some paper, and scrawled with a pen,
“I am possessed by this house, and can never leave it again”²⁶.

A mãe perde a paciência. Com o dedo apontado para Vincent – novamente retratado como um menino normal –, argumenta:

His mother said “You're not possessed, and you're not almost dead.
These games that you play are all in your head.
You're not Vincent Price, you're Vincent Malloy
You're not tormented or insane, you're just a young boy.
You're seven years old, and you're my son,
I want you to get outside and have some real fun”²⁷.

Apavorado com as palavras da mãe, Vincent, mais uma vez sozinho, retorna à escuridão de seu quarto e à imagem de Price. Mas, em vez de obedecer à mãe, parece cada vez mais distante da realidade:

Her anger now spent, she walked out through the hall.
While Vincent backed slowly against the wall
The room started to sway, to shiver and creak,
His horrid insanity had reached its peak²⁸.

Numa montagem que articula seqüências de animação em duas

e três dimensões, as paredes do quarto se transformam em telas onde Vincent revê todos os seus “horrores”: a amada morta, o jardim destruído, a tia derretida. Mãos esqueléticas saem pelas paredes tentando capturá-lo, e ele tenta correr até a porta, mas esta se mostra distorcida, quase líquida, e ele cai, exausto, antes de conseguir sair. Voltamos ao tema inicial de *The Hootchie Kootchie Dance*, agora em versão fúnebre, e Price conclui a narração, citando o poema de Poe que declamara no clássico *O Corvo*, dirigido por Roger Corman em 1962:

His voice was soft and very slow
As he quoted *The Raven* from Edgar Allen Poe
And my soul from out that shadow floating on the floor
Shall be lifted – Nevermore”²⁹!

Deitado no fundo do quadro, com uma luz fraca apenas sobre seu corpo imóvel, Vincent parece ter morrido – ou apenas desistido. Não importa: a câmera de distancia dele até que se torne um pequeno ponto embaixo no quadro, subjugado pela escuridão.

Ainda que seja difícil precisar se é apenas mais uma brincadeira, Vincent parece dividir com o protagonista de *O Corvo*, o estudante que chora a morte de sua amada Lenore, aquilo que o próprio Edgar Allan Poe descreveria como uma paixão humana pela auto-flagelação³⁰, uma espécie de “luxúria do sofrimento”³¹. Em sua auto-indulgência, Vincent, isolado e incompreendido como os heróis românticos, é o primeiro dos muitos sujeitos deslocados que Tim Burton descreveria em seus filmes seguintes.

No entanto, ao contrário do poeta romântico, Burton parece ver a situação com certa ironia – afinal, Vincent não é um amante de luto, e sim um menino de sete anos! Nesse sentido, seu filme se aproxima também dos trabalhos do já citado ilustrador Edward Gorey, famoso por transformar histórias infantis em pequenas obras macabras.

No artigo *Tim Burton's Vincent – A Matter Of Pastiche*, um dos poucos estudos acadêmicos feitos sobre este filme, o professor norte-americano Michael Frierson parte das idéias apresentadas por Linda Hutcheon em *Uma Teoria da Paródia*³², descrevendo o *pastiche* como um método utilizado pelos artistas contemporâneos para se espelharem em outros textos através da imitação de modelos artísticos pré-existent e de um incongruente *medley* de estilos consagrados³³. Para o

autor, em *Vincent*, Burton fez uso do *pastiche* como forma de legitimação artística.

No entanto, tal definição não parece suficiente para dar conta dos significados deste filme, pois um dos aspectos mais importantes da obra de Burton é seu universo baseado em um conjunto de obras fantásticas³⁴ literárias e cinematográficas que se cruzaram de várias formas ao longo do século XX – e não apenas em seus filmes. Além disso, o uso desse referencial não se apresenta de forma incongruente, mas bastante orgânica: não há uma simples imitação de estilos, e sim a recriação de uma variedade de ambientes fantásticos que, reelaborados afetivamente, são a própria tônica da narrativa de *Vincent*.

O que torna esse filme tão importante quando se examina a carreira de Tim Burton é o fato de ele se apresentar como uma espécie de matriz³⁵. De certa maneira, os fundamentos do seu cinema já estão todos em *Vincent*:

- 1) o universo auto-referente (e muitas vezes auto-biográfico) em que personagens dotados de um tipo de imaginação mórbida encontram grande dificuldade se adaptar a um mundo insensível aos seus apelos;
- 2) o estilo visualmente elaborado, que encontra suas influências na literatura, na ilustração e, principalmente, no cinema de gênero fantástico;
- 3) um tipo de narrativa que utiliza tanto os aspectos pessoais quanto cinematográficas para construir comentários irônicos a respeito da sociedade norte-americana e do comportamento conservador da classe média que vive nos subúrbios³⁶.

O expressionismo em *Vincent*

E finalmente chegamos ao tema proposto neste artigo: examinar a presença de estratégias “expressionistas” no filme de Burton. Mas, para isso, é preciso demarcar de que *expressionismo* se fala. Como bem observa Bernard Denvir, o termo apresenta um significado geral e outro específico em sua função caracterizadora de movimento cultural³⁷, e, por isso, seu uso exige alguns esclarecimentos.

Em seu sentido específico, *Expressionismo* foi um termo criado

pelos críticos alemães Willheim Worringer e Hewarth Walden para identificar os trabalhos de um grupo de pintores europeus que, no início do século XX, produziram uma doutrina artística calcada na distorção emotiva da forma – doutrina esta que se disseminaria, posteriormente e com diferentes significados, na poesia, na música e no teatro alemães. Porém, a mesma palavra passou a designar também todos os trabalhos de arte que manipulam as emoções além das convenções estéticas correntemente aceitas para tal finalidade, especialmente quando os assuntos abordados evocam sensações de angústia, tortura, morte ou sofrimento³⁸.

Sem dúvida, tanto a distorção emotiva da forma quanto a representação de emoções extremas estão presentes em *Vincent* de maneira quase esquemática. Mas o expressionismo a que nos referimos é aquele atribuído a experiências cinematográficas alemãs da década de 1920 que, mesmo não tendo seguido um programa tão consistente com a doutrina expressionista, ficaram assim conhecidas por razões de contemporaneidade, e, em muitos casos, de temática e estilo. Tais filmes, como *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), *Fantasma* (Murnau, 1921), *Da Aurora à Meia Noite* (Karl Heinz Martin, 1921), *Nosferatu* (Murnau, 1922), *Dr. Mabuse* (Fritz Lang, 1922), *O Gabinete das Figuras de Cera* (Paul Leni, 1924), se tornariam bases do cinema de horror norte-americano, praticamente hegemônico desde a década de 1930.

Há, pois, nesses filmes realizados a partir de *Caligari*, uma unidade notável, às vezes estilística, às vezes temática, que deu origem ao que Jacques Aumont chegou a chamar de “mito do cinema expressionista”³⁹. Essa unidade pode ser encontrada:

- 1) na utilização da literatura fantástica, que já vinha sendo explorada pelo cinema alemão desde *O Estudante de Praga*, feito em 1913⁴⁰;
- 2) na preferência por personagens movidos por impulsos de dominação, destruição e dupla-personalidade⁴¹, muitas vezes dotados de características monstruosas;
- 3) no uso de uma técnica fotográfica altamente contrastada, com o desenvolvimento de assustadores efeitos de sombra e luz;

4) na construção de um tipo de cenografia (e também de caracterização dos atores), que visava a distorção da forma para simbolizar a perturbação mental e as alucinações das personagens;

5) na representação extremamente gráfica da violência.

Examinando-se *Vincent*, é possível não apenas encontrar essas características, mas também perceber que não estão ali presentes apenas com o objetivo de legitimação artística ou de mera alusão: elas são o próprio conceito a partir do qual o filme se constitui.

No começo dos anos 90, Burton retomaria a experiência desse filme em uma trilogia formada por *Edward Mãos de Tesoura* (1990), *Batman – O Retorno* (1992) e *O Estranho Mundo de Jack* (1993). Nesses três filmes, protagonizados por monstros que tentam, sem sucesso, integrar-se ao ambiente social, Burton recupera a melancolia, a violência e o pessimismo de seu primeiro trabalho, aproveitando para fazer uma série de homenagens a filmes alemães dos anos 20, entre eles *O Gabinete do Dr. Caligari*, *Nosferatu*, *Dr. Mabuse*, *A Morte Cansada*, *O Golem*.

E, ainda que a referência direta aos filmes alemães não apareça em seus filmes posteriores, é preciso reconhecer que características como a deformação expressiva dos aspectos visuais e a preferência por personagens isolados, psicologicamente, estão presentes em todos os trabalhos de Tim Burton.

Conclusão

Conforme já destacamos ao longo deste artigo, um dos aspectos da obra de Tim Burton que mais interessa aos críticos parece ser a sua referencialidade, posto que o diretor faz uso de alguns critérios quando recorre a seu vasto universo de referências.

Ao abordar, por exemplo, a temática de monstros envolvidos com impulsos agressivos e de dupla personalidade, a fonte escolhida para suas releituras derivou dos filmes alemães da década de 1920. Mas, quando realizou *Ed Wood* e *Marte Ataca!*, filmes calcados no imaginário da década de 1950⁴², suas referências foram clássicos da ficção científica B como *O Dia em que a Terra Parou* (1951), de Robert Wise;

O Monstro da Lagoa (1957), de Jack Arnold; *A Guerra dos Mundos* (1953), de Baron Haskin; e *Plan 9 From the Outer Space* (1956), de Ed Wood.

Algo semelhante ocorreu quando, em 2001, o diretor ficou responsável pelo *remake* de *Planeta dos Macacos* (1967). O tema da “revolta de escravos” foi aproveitado por Burton para homenagear clássicos de Hollywood como *Os Dez Mandamentos*, de Cecil B. De Mille e *Spartacus*, de Stanley Kubrick. Outro exemplo, talvez o mais expressivo de todos, se encontra em *A Lenda do Cavaleiro Sem-Cabeça*, de 1999. Nesse filme, baseado no conto escrito por Washington Irving no século XIX (e citado por Mario Bava no filme *Black Sabbath*, de 1963), Burton recorreu ao clima dos filmes de horror italianos e ingleses do começo dos anos 60, chegando a reproduzir, em alguns momentos, cenas dirigidas por Bava e Terence Fisher em filmes como: *A Máscara do Demônio* (1960) e *As Noivas de Drácula* (1961).

NOTAS

1 *As Aventuras de Pee-Wee* (1985), *Os Fantinhas se Divertem* (1988), *Batman – O Filme* (1989), *Edward Mãos de Tesoura* (1990), *Batman – O Retorno* (1993), *Ed Wood* (1994), *Marte Ataca*, (1996), *A Lenda do Cavaleiro Sem-Cabeça* (1999) e *Planeta dos Macacos* (2001).

2 Cf. FRIERSON, Michael. *Tim Burton's Vincent – A Matter of Pastiche*.

URL: <http://www.awn.com/imag/issue1.9/articles/frierson1.9.html>.

3 Onde Burton trabalhou como animador de 1979 a 1984.

4 Codinome do escritor e ilustrador Theodore Geisel (1904 - 1991), que, na década de 1950, ao publicar livros como *O dia em que o Grinch roubou o Natal*, tornou-se o mais popular autor infantil dos Estados Unidos. Em *Vincent*, Burton parodia tanto os desenhos quanto o estilo poético (em versos duplos e sempre rimados) de Dr. Seuss.

5 Autor do clássico publicado em 1957 que trata de estranhas mortes de crianças, *The Gashlycrumb Tinies*, o ilustrador norte-americano Edward Gorey (1925 – 2000) publicou, ao longo da vida, 29 livros com histórias infantis de humor-negro.

6 A *United Pictures of América* foi fundada em meados da década de 1940 com o propósito de renovar os desenhos animados com trabalhos mais experimentais. Algumas obras da UPA são: *Mr. Magôo*, *Gerald Mc Boing Boing* (inspirado em Dr. Seuss) e *The Tell-Tale Heart* (inspirado em Edgar Allan Poe). Entre as características desses desenhos, destacam-se os altos contrastes de cores; as perspectivas cenográficas distorcidas; os contornos não-coincidentes com as massas de cores e a presença somente dos elementos essenciais aos cenários.

7 Vincent Price (1911 – 1993), ator e excelente narrador de histórias e poemas de horror, no mesmo ano faria a locução do antológico *Thriller*, de Michael Jackson. Depois de *Vincent*, o ator tornou-se amigo de Burton, sendo homenageado pelo diretor em mais três filmes:

Edward Mãos de Tesoura (1990), *Ed Wood* (1995) e no documentário nunca terminado *Conversations With Vincent* (1993).

8 Primeira referência a Poe, que escreveu o famoso conto *O Gato Preto*.

9 Uma das principais características das histórias clássicas de horror, tanto na literatura quanto no cinema, é a referência às lendas e ao ambiente medieval. Ao apresentar essa versão para uma música infantil muito popular, o filme já dá a primeira dica de que tratará o universo infantil de maneira mais sombria que a habitual.

10 Trad livre: "Vincent Malloy tem sete anos, é sempre educado e obediente. Para um garoto de sua idade, é considerado tranqüilo, mas, na verdade, ele gostaria de ser como Vincent Price".

11 Caracterização muito comum em filmes de Price. O ator, apesar de ser natural do Missouri, era freqüentemente chamado para interpretar aristocratas ingleses.

12 Cf. FRIERSON, *Op. Cit.*

13 Trad. livre: "Ele não se importa de viver com sua irmã, o gato, o cachorro, mas preferiria dividir o lar com aranhas e morcegos. Assim, poderia refletir os horrores que inventa, andando pelos corredores só e atormentado".

14 A referência aqui parece ser aos filmes *A Mosca da Cabeça Branca* (Kurt Newman, 1958) e *O Abominável Dr. Phibes* (Robert Fuest, 1971). Em ambos, Price interpretou cientistas malucos.

15 Essa figura de uma mulher gorda de vestido florido seria recorrente na obra posterior de Burton, aparecendo no curta-metragem *Frankenweenie* (1982) e nos longas *Pee-Wee e Edward Mãos de Tesoura*.

16 Trad livre: "Vincent é bonzinho quando sua tia vem visitá-lo, mas imagina mergulhá-la em um caldeirão de cera para expô-la em seu museu".

17 Aqui é preciso lembrar o filme *House of Wax*, de André de Toth, estrelado por Price em 1953.

18 Trad. livre: "Ele gosta de fazer experiências com seu cão Abachrombie, esperando criar um horroroso zumbi. Assim, ele e seu cão-zumbi podem sair à procura de vítimas na noite londrina".

19 A rubrica *gótico* abrange um vasto território, mas, basicamente, representa histórias situadas no passado medieval imaginado, ou que tragam "ecos" desse passado através de fenômenos supostamente sobrenaturais. O gênero, influente até os dias de hoje, surgiu na Inglaterra do século XVIII e esteve diretamente ligado à literatura fantástica dos séculos XIX e XX. (CARROLL, Noël. *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Campinas: Papirus Editora, 1999, p. 16).

20 Trad. livre: "Mas ele não pensa apenas em crimes horríveis. Ele também gosta de desenhar e ler para passar o tempo. Mas enquanto os outros meninos gostam de ler *Go, Jane, Go*, seu autor favorito é Edgar Allan Poe".

21 Cf. SALISBURY, Mark. *Burton on Burton*. Londres: Faber and Faber, 1995. p. 4.

22 O conto de Poe é, provavelmente, *A queda da casa de Usher*, filmado por Roger Corman e estrelado por Vincent Price em 1961.

23 Trad. livre: "Sua mãe o coloca de castigo em seu quarto, e Vincent percebe que foi mandado para a torre do castelo, condenado a passar o resto dos seus dias sozinho com o retrato de sua linda esposa".

24 Referência ao conto *O Retrato Oval*, de Poe.

25 Trad. Livre: "Vincent está sozinho e enlouquecido, enclausurado em sua tumba. De repente, sua mãe irrompe no quarto: Se você quiser, pode ir brincar lá fora. Está um lindo dia."

26 Trad. livre. "Vincent tenta falar, mas não consegue. Os anos de isolamento o deixaram

muito fraco. Então, ele pega um lápis e escreve: ‘estou possuído por esta casa, e nunca mais poderei sair’”.

27 Trad. livre: “Sua mãe responde: ‘Você não está possuído, e nem morrendo. Esses joguinhos estão todos na sua cabeça. Você não é Vincent Price, é Vincent Malloy. Não é atormentado ou insano, é só um menino. Você tem sete anos e é meu filho. Quero que saia daí já e vá brincar de verdade’”.

28 Trad. livre: “Sua fúria agora saciada, ela sai pela sala, enquanto Vincent, lentamente, encosta-se na parede. O quarto começa a girar, retorcer e crispar-se; sua horrenda insanidade atinge o ápice”.

29 Trad. livre: “Sua voz era tranqüila e muito lenta, enquanto ele citava *O Corvo*, de Edgar Allen Poe: ‘É a minha alma dessa sombra, que no chão há mais e mais, libertar-se-á nunca mais...’”.

30 FRIERSON, *Op. Cit.*

31 Cf. POE, Edgar Allan. [*Poemas e Ensaios*.] São Paulo: Globo, 1999.

32 Cf. HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody*. Chicago: University of Illinois Press, 2000. p. 25.

33 FRIERSON, *Op. cit.*

34 As obras fantásticas a que me refiro são aquelas que fazem referência a universos e/ou fenômenos desconhecidos, inexplicáveis ou sobrenaturais. Tais obras podem ser teatrais, literárias, cinematográficas, ilustradas, musicais etc.

35 Entendendo-se *matriz* como o conjunto de repetições e similitudes identificadas na diversidade das situações dramáticas apresentadas nas obras de um autor. (V. em BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema. A Política dos Autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1994, p. 31.)

36 Para o crítico Michael Wilmington, Burton propõe alegorias “ao estilo de Dr. Seuss e Edward Gorey sobre a classe-média norte-americana educada para não saber apreciar o maravilhoso” (WILMINGTON, Michael. “Soft-Hearted Fairy Tale Of An Outsider”. *The Los Angeles Times*. Los Angeles, dez/1990. Cf. <http://www.timburtoncollective.com/article77.shtml>).

37 Cf. DENVIR, Bernard. *O Fovismo e o Expressionismo*. Barcelona: Editorial Labor, 1977, p. 3.

38 DENVIR, *Op. Cit.*, p. 3.

39 Cf. AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1994, p. 294.

40 Depois do sucesso de *O Estudante de Praga*, baseado em Edgar Allan Poe, seu diretor, Paul Wenerger, realizaria *O Golem* (1914), baseado em uma lenda judaica. Outro diretor da mesma época, Otto Rippert, dirigiu um pequeno seriado, *Homunculus* (1916), sobre um homem criado em laboratório que tenta dominar o mundo.

41 Siegfried Kracauer identificaria tal grupo de personagens como “procissão de déspotas”. (KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler – Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 96 a 107).

42 Há outras referências mais específicas nestes filmes. No caso de *Ed Wood*, há uma tentativa de reproduzir o clima dos filmes de horror dos anos 30 estrelados por Bela Lugosi. Em *Marte Ataca!* também há diversas paródias dos filmes-catástrofe da década de 1970.

CINEMA INTERNACIONAL III

DO HARÉM E DO FOX TROT À INTIEFADA: A REPRESENTAÇÃO SOCIAL DA MULHER NO CINEMA ÁRABE

CARLOS EDUARDO ABBUD

O estudo que se segue procurou desvendar qual a representação social da mulher árabe no cinema árabe, tentando estabelecer contrastes e analogias com os estereótipos comuns no cinema norte-americano e europeu.

A representação social: conceito interdisciplinar.

O francês, Serge Moscovici, ao fazer uma pesquisa sobre como os franceses encaravam a psicanálise nos anos 60, deparou-se com um dado inusitado. A imagem que os entrevistados faziam desta modalidade de diagnóstico e tratamento de distúrbios comportamentais e problemas afetivos, pouco tinha a ver com a terapia e seus cânones. Era mais o resultado da pertinência do indivíduo a algum dos subgrupos sociais presentes na sociedade francesa de então.

A esta "imagem mental de um dado fenômeno ou ente, socialmente compartilhada entre os membros de um mesmo grupo humano"¹ dá-se o nome de representação social. Quando cristalizada, impassível a metamorfoses diacrônicas ou sincrônicas de qualquer espécie, comportando elementos caricatos e irreais, denomina-se um estereótipo.

Uma representação social é perceptível em todo o comportamento, visual e linguagem com que o evento ou ser é apresentado numa conversa, arte ou mídia.

Ver-se-á a representação social da mulher árabe no cinema árabe.

O cinema árabe

Introduzido pelos franceses na Argélia em 1917 e pelos ingleses

no Egito em 1910, o cinema não demorou a conquistar as classes abastadas e médias nos países árabes.

Foi somente bem mais tarde que surgiram os primeiros filmes, dirigidos e encenados por nativos dos países citados. As obras que se consideram como as primeiras produções cinematográficas árabes são *Yasmina*, *Jazairouna* – ambos argelinos – *Tahta al-arz* (*Sob o Cedro*) – libanês, e marco na história do cinema mundial pois é o primeiro manifesto acerca da delicada relação interconfessional islâmico-cristã no Líbano – e *Leila* – egípcio.

Menção merecem o egípcio Youssef Chehine, que com *O destino* mergulhou no passado da Espanha Moura, narrando trecho da biografia do filósofo Averróis, e Nádia Suleiman que em “*Silêncios no palácio*” foi mundialmente aclamada por abordar o problema da condição social da mulher no harém.

A representação social da mulher árabe no cinema árabe

1 – A odalisca: mulher submissa, velada, perigosamente sedutora. Dando seus primeiros passos muito timidamente num mercado dirigido a um público restrito às elites urbanas conforme acima exposto, o cinema árabe fez suas primeiras obras baseadas nos estilos euro-norte-americanos.

Nesta fase a representação social da mulher árabe foi uma repetição dos estereótipos presentes na mentalidade ocidental, ainda em fase de expansão colonial em solos africano e asiático. A mulher oriental, em particular a chinesa e a árabe, são vistas com o receio e a fascinação com que se cercam os tipos sociais característicos de sociedades colonizadas.

Ocorre coincidência desta fase inicial do cinema árabe com a proliferação de estudos sobre o Oriente, suposto e construído no Ocidente, sob a forma do Orientalismo, que se por um lado disseminou o interesse pelas culturas asiáticas, por outro “propagou conceitos errôneos, baseados nos princípios políticos que opunham Ocidente e Oriente, negando contatos e influências mútuas desde a Antigüidade clássica”².

Em *Laila*, por exemplo, as cenas passadas em um ambiente de

harém que pouco tem a ver com o verdadeiro ambiente doméstico feminino islâmico, ocupam quase 20% das seqüências de cenas do filme todo. Nota-se o afã de coincidir as representações sociais do árabe analfabeto, ortodoxo e fatalista, da moça comedida aparentemente, porém uma fogosa sedutora entre as quatro paredes do harém, com os estereótipos europeus e, ulteriormente, norte-americanos, dos tipos sociais predominantes numa nação árabe.

Sintomático que a protagonista, a jovem Laila, é quase símbolo da câmera que perscruta tudo e todos nos íntimos detalhes, sem assumir os estereótipos. Talvez um modo de chamar a atenção do público para a relação entre estereotipia e subdesenvolvimento que marcaria o mundo oriental, árabe em particular, até os dias de hoje.

Vê-se por conseguinte o cinema exercendo sua função social de levar à crítica.

Indo na contracorrente, é mister mencionar outra vez a obra de Louis-Claude Goraieb, *Tahta al-arz*. A marcante figura de Najla, filha do cheque cristão maronita de uma aldeia no Antilíbano, que aconselhada pelo pai a encorajar as investidas do prefeito muçulmano, a fim de lidimar a expulsão dele durante uma festa, para a qual mandava o bom-tom que se convidasse o dirigente municipal, rebel-la-se e foge com o prefeito. A rejeição paterna e as reações negativas da família islâmica do alcaide alertam para o delicado relacionamento entre as duas comunidades religiosas em solo libanês. Najla foge ao estereótipo da mulher árabe submissa ou perigosamente sedutora, imperante nas telas e no imaginário de então, aproximando-se das heroínas atuais, que não se furtam às quebras de protocolo para cumprir seus desígnios de vida.

2 – A dançarina de *fox trot*.

Nos albores das décadas de 50 e 60 do século XX, a grande maioria dos países componentes do mundo árabe já havia conquistado suas independências das metrópoles européias.

Seguem-se anos de profundas transformações econômicas que não são suficientemente bem alicerçadas para obliterar a dependência das potências da União Européia e EUA.

As nações que viriam a compor a Liga Árabe em 1945 procuram nas artes espriar a idéia de serem países em desenvolvimento.

Como a tecnologia de ponta é dos maiores bens de exportação dos países do primeiro mundo, que melhor forma de reafirmar uma imagem positiva e de país emergente do que mostrar-se como estando aberto às inovações tecnológicas e tendências artísticas de vanguarda estrangeiras?

O cinema árabe reflete essa tentativa, malograda na maioria dos casos, com tramas e personagens tipicamente ocidentais. A representação social da mulher árabe vai a reboque nesta tendência, surgindo filmes como *am-mua'qyat aq-qadymât* (*O caso das relíquias*), obra egípcia de *Mustafâ Sadki*, em que Fátima, policial disfarçada de garçonne, auxilia na captura de contrabandistas, sempre trabalhando numa boate de Alexandria, dançando os ritmos norte-americanos do momento.

Em *a'la ash-shâra'ât* (*Pelas ruas*), do libanês Georges Sayegh, Mou-Mou, uma das mais famosas atrizes libanesas da época, faz o papel de uma balconista que a todos encanta com seu charme. Segundo o jornal libanês *l'orient Le Jour* de 10 de maio de 1999, em pesquisa, “53% dos entrevistados disseram ter na cena em que Mou-Mou passava cantando ‘eu atraio a todos’”³ uma das cenas mais marcantes do cinema árabe.

A representação social da mulher do cinema árabe desta época é uma tentativa declarada de mostrar uma agente social inexistente na maior parte das populações árabes. Uma cópia árabe da mulher europeia e norte-americana, com comportamento e sistema de valores similares aos destas. É sempre uma mulher independente, corajosa, que exerce socialmente os mesmos papéis historicamente relegados aos homens. Dança os ritmos da moda internacional, milita na política, nos negócios, veste-se de modo ocidental. Nada mais é do que uma ocidental que fala árabe.

Mister chamar a atenção do leitor para a figura de Somaya, membro de uma pandilha de criminosos de Argel, na obra “*Min an-Nar*” (*Do Inferno*). Técnica em explosivos plásticos, sua prisão termina por condenar os golpes do bando ao malogro. A importância desta personagem cinematográfica reside no fato de pela primeira vez se retratar uma “criminoso”. Ainda assim, permanece como um estereótipo calcado na mulher ocidental.

3 – A submissão à clitoridectomia e à pobreza.

Em término dos anos 70, mas principalmente durante a década de 80 um fenômeno toma conta do cenário cinematográfico mundial.

Começando com o festival de Cannes surge uma nova geração de produções asiáticas, aclamadas pela crítica e pelo sucesso de bilheteria como uma “renovação há muito esperada e que faz jus ao patrimônio histórico e cultural de suas pátrias”⁴.

Começando por *Lanternas vermelhas* prenunciavam-se outras obras de alto nível. No caso do cinema árabe, temos uma nova cepa de diretores com formação muito distinta entre si e em relação aos seus predecessores nos mesmos solos.

Saem de cena os publicitários títeres de seus governos, sem formação superior, cedendo passo aos realizadores, que buscavam no cinema uma arma de conscientização das massas de seus países, por tantos anos mergulhados no marasmo econômico, sujeitas a ditames de governos corruptos e ditatoriais.

Estes novos cineastas diferem de seus antecessores não apenas no tema de seus filmes. Suas formações também são distintas. Todos estes novos diretores são formados em cinema em Paris, Londres ou mesmo Hollywood. Excetua-se Youssef Chehine, da velha guarda, porém cuja temática é atual e que se formou em cinema na década de 40 nos EUA.

Estes novos realizadores e suas obras enfocam a realidade nos países árabes como fruto de todo um processo histórico e cultural que precisa ser compreendido em suas especificidades como qualquer outra sociedade.

Visando a um cinema original, voltado a espelhar o árabe para si próprio, numa trajetória de autoconhecimento e descoberta de si próprio como uma alteridade, estes filmes já não enfocam uma ocidental que casualmente fala árabe, mas a árabe com todas as suas mazelas e peculiaridades.

Saem de cena a dançarina de *fox trot* e *rock-and-roll*, a mulher criminosa, substituídas pela mulher pobre que, repudiada pelo marido, recorre aos tribunais a fim de ganhar uma pensão. É a personagem de Fawzia, do filme *i'ndamá hwa kábws* (*Quando Ele é um Pesa-delo*), de Zaki A'bdelnwr.

Segue a mesma linha outro filme de co-produção franco-egípcia, *Ward'i na-nyl* (*Atrás do nilo*), com a figura de Khadyja, viúva de um felá, que em suas lembranças traz a dor e a humilhação de uma clitoridectomia. O filme mostra a coragem desta personagem que ludibria os habitantes do local e manda a filha para longe, com o objetivo de impedir que ela também seja submetida à cirurgia. Insatisfeita, ainda arranja para que as autoridades policiais estejam ocultas em sua casa quando chega o açougueiro, amiúde o cirurgião nestas localidades mais isoladas, contratado para fazer a operação. O homem e o irmão de Khadyja, o contratante, são presos. A heroína vai ao Cairo para acusá-los formalmente. É assassinada por um primo. Anos depois, a filha volta e obtém da justiça a condenação do primo em segundo grau. O açougueiro e o tio são libertados, mas a jovem convence as autoridades islâmicas locais a execrarem-nos publicamente, expulsando a ambos da mesquita.

Nesta fase do cinema árabe, a mulher é uma aproximação da mulher árabe real, enfrentando todos os problemas que o subdesenvolvimento e interpretações errôneas de princípios religiosos acarretam em suas vidas e relacionamentos.

Em *Ab-bayt al-wardy* (*A casa rosa*) as duas principais figuras femininas sofrem com o despejo da casa em que se refugiaram durante a guerra civil libanesa e que será transformada em um *shopping center*. Uma foge com o namorado, desafiando os costumes, sendo por conseguinte deserdada pelo pai. A outra, tia da primeira, aceita a saída do local mediante indenização, fazendo questão de deixar as estátuas dos santos maronitas aos quais rezava para pedir proteção e auxílio (*"Ana ásisf, lakintum laysa mu'ayn"*: desculpe, mas vocês não foram de valia). A cena em que se depara com o rato que durante uma década infernizara sua vida na casa invadida é um símbolo de uma nova vida.

Especial menção merece o filme *Silences au palais* (*Silêncios no palácio*) da tunisina Nádia Suleiman. De formação francesa, Suleiman enfoca a história de uma cantora que analisa sua vida quando recebe a notícia do falecimento do patrão de sua falecida mãe. O dignitário na verdade era seu pai biológico e a moça relembra toda sua vida e a exploração de sua mãe pela família à qual fora vendida ainda criança. A obra aborda as questões da escravidão, exploração sexual, submis-

são feminina e o conluio entre as elites dos países árabes e as autoridades coloniais. Ao saber da morte da mãe num aborto induzido, a moça se lança à carreira de cantora profissional cantando na festa de casamento de sua meia-irmã, a filha legítima do potentado, "*balady maksur*" (meu país está cindido). Foge com um intelectual prócere da independência, engravida e no desfecho do filme decide ter a criança.

4 – Arremesso de pedras, bloqueio e guerras: mulher árabe e luta armada.

Na verdade esta quarta e derradeira fase do cinema árabe é um desdobramento da fase anterior.

Alguns apontamentos históricos e geopolíticos são importantes para se entender o motivo para desmembrá-la da era que se definiu no tópico anterior.

Como é uma fase exclusiva do nascente cinema palestino, uma retrospectiva do problema que tange o referido povo e o israelense se fará agora.

Desde a destruição do templo de Jerusalém e a violenta repressão romana, a diáspora judaica teve início. Entrementes, a região que hoje ocupam Israel e as faixas de Cisjordânia e Gaza foi sendo povoada por árabes oriundos da península Arábica, que se dirigiram em grandes movimentos migratórios para as regiões caídas sob domínio islâmico. Em poucas décadas a população árabe suplantou as pequenas comunidades judias que permaneceram na Terra Prometida.

Já em fins do século XIX, o movimento ortodoxo hassídico surgido na Europa, com ramificações nos EUA e Canadá, pregava um retorno dos judeus à Palestina, então sob jurisdição otomana.

Com o término da II Guerra Mundial, milhares de refugiados judeus do holocausto e da destruição imperante em solo europeu se fixam na Palestina que passara ao controle britânico após a I Guerra. Centenas de árabes são expulsos de suas terras, para o assentamento das famílias judias chegadas amiúde ilegalmente. Determina-se uma partilha da região em dois estados: um árabe, outro judeu. Em 1948 funda-se o moderno Estado de Israel.

As nações árabes limítrofes do recém-fundado país não aceitam a divisão e tentam por decênios a fio retomar as terras por meio de guerras. Em 1967 Israel toma as regiões de Gaza e Cisjordânia,

iniciando a construção de colônias israelenses, cujos habitantes em sua maioria vão para lá atraídos pelos subsídios fiscais e isenção de impostos.

Milhares de palestinos fogem. Forma-se a OLP, organização para libertação da Palestina, chefiada por Yasser Arafat, que por décadas desenvolveu uma operação de guerrilhas com atentados terroristas em todo o mundo.

Com a assinatura do acordo de Camp David os palestinos de Cisjordânia e Gaza iniciam um movimento sem precedentes na história do Oriente Médio moderno: um levante com apedrejamento de alvos militares israelenses e resistência diária, a Intifada (sublevação). Sai o acordo de paz que criou a Autoridade Nacional Palestina, tendo por palinuro o mesmo Yasser Arafat. Após anos de relativa paz na região, os palestinos, revoltados com a ausência de medidas concretas para a melhoria de condições de vida iniciam nova Intifada ainda (2003), em curso. Atentados terroristas em Israel são reiniciados, gerando a retaliação israelense, cujas autoridades confinaram o líder palestino em Ramallah.

Durante estes anos de Intifada surgiu um cinema palestino, que obviamente tem no problema palestino sua maior fonte de inspiração e temas.

A pioneira obra franco-palestina, *Noces en Galilée (Núpcias na Galiléia)*, retrato da luta de duas famílias para realizar a festa de casamento de seus filhos, aborda as proibições das autoridades militares israelenses de ocupação, que exigem ser convidadas para uma celebração familiar. Surgem as vozes radicais que pretendem aproveitar-se da presença de todo o alto comando militar para matá-los. Em meio às três tendências (realizar a festa sem os militares enfrentando as sanções, realizá-la com eles, matá-los) surge a figura ponderada de uma mulher, Samia, que tenta convencer os noivos a usar o dinheiro da festividade para comprar uma casa em um local fora da ocupação.

Diferentemente das mulheres espiãs que foram o principal elemento feminino do cinema árabe da Argélia, a figura da árabe palestina desta quarta fase é muito mais próxima à realidade social vigente. A argelina da década de 50-60 era uma figura real, porém vista isoladamente de sua inserção no contexto sociocultural. Ela

era tão somente uma lutadora pela autonomia do país. Nada se dizia sobre suas vicissitudes, anseios, sonhos que não se cingiam aos destinos políticos da nação. A palestina é uma mulher que por um lado luta pela independência da Palestina, partícipe da Intifada, porém sofre de problemas outros de que os palestinos do sexo oposto não padecem: o machismo, a falta de oportunidades maior do que a dos maridos ou filhos, as restrições impostas pelos religiosos muito ortodoxos.

Vê-se assim que o cinema palestino vai remodelar a representação social da mulher, dando ensejo a uma categoria nova: é a mulher que padece das imposições sociais e econômicas, como a da fase anterior, porém participa do levante popular tal qual muitos homens, incorporando os traços de heroísmo ou, caso se prefira, patriotismo, que marcou as personagens femininas do cinema argelino da primeira fase, sem o aspecto romântico, quase deificado daquelas. Nas palavras da ex-ministra palestina para educação, Hanan A'shrawy, "nós, palestinas, não estamos lutando para depois voltar para o harém"⁵.

Esta nova representação social do papel feminino no cinema árabe prossegue em *Yadun Ilahy* (*Intervenção Divina*, à 26^a Mostra BR de Cinema, 2002.) Co-produção franco-teuto-palestina, a obra dirigida por Elia Suleiman retrata o dia a dia de E.S., como o filme o denomina, dominado por três coisas: a preocupação com o pai hospitalizado, a tensão no bairro de Ramallah onde vive e do qual não pode sair, devido o bloqueio militar, a impossibilidade de visitar a noiva em Jerusalém. A jovem sofre com a distância forçada do rapaz, com o qual consegue encontrar-se graças ao estratagema de ludibriar os guardas com carro de chapa árabe-israelense, que tem salvo-conduto, e do qual se separa voltando para Jerusalém com a esparrela de E. que distrai as atenções do bloqueio militar com um balão com a efígie de Yasser Arafat.

Ela também sofre com a situação vigente, porém luta pela liberdade e por seu amor do jeito que pode. No caso, sua participação na Intifada consiste em furar o bloqueio.

Em derradeiro menciona-se o filme *Hay Mish A'ysha* (*Isso Não é Vida*) dirigido pela palestina A'lya Araswghly, também exibido no Brasil na 26.^a Mostra de Cinema de 2002. Fátima, cujo filho é assas-

sinado pelas tropas israelenses encerra o filme dizendo “amilu inhu al-akhr ash-shahyd” (espero que ele seja o último mártir).

À guisa de conclusão, resume-se este trabalho numa análise das figuras femininas do cinema árabe. Num primeiro átimo, a representação social da mulher é uma repetição dos estereótipos ocidentais ou uma heroína romântica e patriótica argelina, para depois ser uma ocidental que fala árabe. Por fim assume seu papel de mulher que se insere em uma determinada sociedade, com peculiaridades. Esta última fase tem um desdobramento no cinema palestino, com a que toma parte no levante popular contra a ocupação israelense.

NOTAS

1 MOSCOVICI, Serge, *La Representation Sociale de la Psychanalyse*, Paris: P.U.F, 1962, p. 34

2 SAID, Edward, *O Orientalismo*, S.P.: Nova Fronteira, 2000, p 40

3 *L'Orient Le Jour*, caderno de variedades e televisão, 10/05/99, matéria “Le Cinéma Arabe: Enquête de l'Université Américaine”, p. 1,§2

4 FINEGAN, Marc-Henry, Far East Movie: Good News. in: *The New York Times*, 08/10/1982, p.04 do Entertainment This Week.

5 Entrevista ao jornal *Aq-Quds*, 12/02/96, p. 04

CINEMA IRANIANO: A MORALIDADE ISLÂMICA NA FRENTE E ATRÁS DAS CÂMERAS

ALESSANDRA MELEIRO — USP, DOUTORANDA

A recente e regular presença de filmes iranianos pós-revolução islâmica em fóruns internacionais nos permite conhecer um pouco da diversidade étnica (árabes, azaris, curdos, turcos e baluches) e cultural no Irã, bem como as várias crenças religiosas que lá coexistem, como xiitas, sunitas, *bahais* e mesmo uma minoria não muçulmana.

Os filmes vistos no Brasil por ocasião da Mostra Internacional de Cinema representam apenas uma parte da grande variedade de filmes produzidos no Irã que, desde a Revolução Islâmica, vem apresentando filmes populares com temáticas da guerra (recente conflito Irã-Iraque), temáticas históricas e temáticas de gênero.

A indústria cinematográfica no Irã teve um florescimento no regime do Shah Reza Pahlevi (até 1978) e um declínio logo após a subida ao poder de Ayatollah Khomeini (em 1979). Após a Revolução Islâmica, mecanismos de proteção à indústria cinematográfica foram instaurados e a censura, agora com nova roupagem, determinou rígidas normas de conduta no modo de filmar personagens femininos, banindo sexo, violência e todas as situações que pudessem ser consideradas contrárias aos valores nacionais e islâmicos.

Além dos cineastas mais citados no ocidente como Abbas Kiarostami e Mohsen Makhmalbaf, existem vários cineastas da nova geração, como Alireza Raisian, Ebrahim Forouzesh, Abolfazl Jalili, Jafar Panahi, Majid Majidi, Ebrahim Mokhtari, Massoud Jafari-Jozani, Mohammad Ali Talebi, Alireza Davoudnezhad e Rakhshan Bani-Eternad que, embora desconhecidos do público, têm sido reconhecidos pela crítica internacional.

A filmografia destes cineastas está determinada pelo contexto cultural, social e político em que se desenvolveu e suas particularidades podem ser consideradas marcas do novo cinema iraniano, atraindo uma crescente audiência internacional. Essas marcas estariam apoiadas em um tripé temático, estético e formal.

As marcas temáticas revelam diversas manifestações culturais por meio do registro de situações do cotidiano, idéias de nacionalidade, a problemática enfrentada pelas crianças¹ e a escolha do cinema como meio e objeto de reflexão.

As marcas estéticas são reconhecidas pela simplicidade da linguagem cinematográfica: poucos *close-ups*, efeitos de montagem, movimentos de câmera e encenação e pela longa duração dos planos e seqüências².

A utilização de recursos formais seria a busca do realismo (assemelhando-se ao neo-realismo italiano) como herança de uma forte tradição em documentários. Esta tradição, no entender do estudioso Mirahmad-e Mir-Ehsan, sustentaria a “nova escola iraniana de cinema”: “A característica essencial de nosso Cinema Novo é a exaltação da vida, até que a própria vida tenha se tornado um texto artístico; em outras palavras, a contemplação estética da vida é capaz de mudá-la em sua forma”³.

Através do conjunto da obra de Mohsen Makhmalbaf, um dos mestres desta escola, juntamente com Abbas Kiarostami, é possível entender o desenvolvimento de certos aspectos da cultura iraniana e acompanhar questões como a relação entre liberdade de expressão e censura em um estado islâmico. Como ele mesmo pronunciou no festival de Cannes de 1999:

I think cinema can play a very great role in helping bring about a free Iran. It acts as a mirror of society... and when you look at a mirror, you see what's wrong and what needs changing (...)
Shooting movies in Iran can sometimes be risky and fortunate (...) fortunate in the sense that we don't have to think in terms of the box office and we don't need a huge budget but risky because independent films are always under threat of censorship⁴.

Os primeiros filmes de Makhmalbaf revelam sua forte ligação com o Islã e os motivos que o levaram a militar em prol da revolução

islâmica. Como sua simpatia com o Islã parece não se ter mantido ao longo dos anos, o apoio de Makhmalbaf para certas políticas do governo não foi totalmente irrestrito. Ainda que seus filmes sirvam aos interesses do governo islâmico ao não aceitar imitações de gêneros de origem ocidental, ele é considerado hoje o cineasta mais censurado de seu país.

Alguns temas abordados em seus filmes da década de 90 incluem a busca da verdade, a natureza da subjetividade e a posição da mulher no Irã. Todos com a reconhecível presença de ideais e valores humanitários.

Embora não haja dúvida do alcance dos filmes de Makhmalbaf entre os iranianos⁵ e entre os críticos de cinema do Ocidente, para entre militantes de certas tendências políticas no Irã a impressão de que seus filmes não oferecem uma imagem saudável do Irã para audiências ocidentais.

Cinema e Política Cultural na República Islâmica do Irã

O desenvolvimento e a aplicação de políticas estatais no cinema, embora não seja uma realidade no cinema de muitos países, serve para alavancá-lo como indústria e como arte.

Estudar a intervenção pública no cinema na República Islâmica do Irã significa considerar o processo de produção e as regulamentações aplicadas à indústria de cinema sob a perspectiva de como o regime islâmico atualmente opera.

Nesse sentido, a política iraniana pode ser considerada um indiscutível sucesso. O grande número de prêmios dos filmes iranianos em festivais internacionais – filmes estes que não eram distribuídos para o exterior no regime anterior – e a grande apreciação dos filmes iranianos por parte de crítica e público testemunham o progresso da arte do cinema no Irã.

O fato de o Irã regularmente encontrar-se entre os doze países que mais produzem filmes⁶ também é evidência do sucesso das políticas de apoio financeiro.

O principal objetivo da política do Irã no cinema não tem sido artístico ou econômico, mas o resultado de um projeto ideológico.

Para os censores, os valores morais e a orientação política do diretor, produtor e equipe técnica importam mais do que um projeto bem definido ou um roteiro de boa qualidade.

A política do estado iraniano sobre cinema tem sido promover uma geração de diretores que incorporem em seus filmes questões da guerra e da República Islâmica, ou seja, uma geração dedicada a projetar na tela uma imagem da sociedade islâmica desenhada pela Revolução.

Ao promover a indústria cinematográfica nacional o governo pretende que os filmes reflitam a herança islâmico-iraniana e revelem uma sociedade onde a corrupção moral não exista⁷.

O cinema torna-se uma ferramenta a ser utilizada pelo regime visando a islamização da sociedade, assim como o Shah o tinha empregado para que refletisse os valores ocidentais. O discurso de Khomeini, assim que voltou do exílio em 1979, confirma esta afirmação:

*We are not opposed to the cinema, to radio, or to television; what we oppose is vice and the use of the media to keep our young people in a state of backwardness and dissipate their energies. We have never opposed these features of modernity in themselves, but when they are brought from Europe to the East, particularly to Iran, unfortunately they were not used in order to advance civilization, but in order to drag us into barbarism. The cinema is a modern invention that ought to be used for the sake of educating the people, but, as you know, it was used to corrupt our youth. It is this misuse of the cinema that we are opposed to, a misuse caused by the treacherous policies of our rulers.*⁸

No começo do regime islâmico, o governo foi cuidadoso no sentido de preservar a islamização da cultura iraniana, assegurada por vários artigos da constituição, como o 24 e o 175.

O artigo 24 da Constituição afirma que a mídia “é livre para apresentar qualquer matéria, exceto aquelas que são nocivas aos princípios fundamentais do Islã ou aos direitos do público” e o artigo 175: “A liberdade de expressão e disseminação de pensamentos no Rádio e Televisão na República Islâmica do Irã devem estar de acordo com critérios islâmicos e os interesses do país”⁹.

Intervenção Estatal na Indústria de cinema

Dois anos antes da revolução, o cinema iraniano estava totalmente dominado pelo cinema de Hollywood. Após a revolução, a exibição de filmes norte-americanos foi proibida e a retomada da produção ocorreu com uma média de 70 filmes ao ano¹⁰.

É como fazer crescer uma planta numa estufa. O furacão representado pelo cinema norte-americano arrancaria qualquer planta independente pelas raízes. Por isso, temos que ter uma situação de estufa para que este vento e esta tempestade não destruam as flores¹¹.

Quando a revolução aconteceu em 1979, espectadores e profissionais da indústria de cinema esperavam o pior para o futuro do cinema no Irã. As salas de cinema, antes nas mãos do capital estrangeiro, são agora nacionalizadas. O governo assume os meios de produção, impondo “regras de conduta”. Algumas salas de cinema são apelidadas “centros de corrupção”, várias são fechadas e outras queimadas em nome da moralidade e independência cultural.

A cadeia de produção foi completamente interrompida pelo exílio de inúmeros diretores, atores e produtores e a criatividade foi comprometida pela incerteza do que seria permitido ou proibido. A retomada dar-se-ia com a intervenção do Estado na produção, promovendo um cinema ainda mais ativo e vivo do que antes.

Ayatollah Khomeini, quando de seu retorno ao Irã, posicionou-se em relação ao cinema e a como este seria encarado pelo governo islâmico. O cinema que se pretendia estaria engajado contra a corrupção moral (*fahsha'*), que deveria ser eliminada. Somente o cinema “puro” teria um lugar na sociedade e propôs-se o surgimento de um “cinema islâmico”, anti-imperialista¹² por natureza, ainda que a definição precisa de sua forma e conteúdo não tivessem sido traçadas.

Dessa forma, a “indução” do estado geraria um estilo nacional: um cinema puro onde a “imoralidade” deveria ser eliminada atrás e na frente das câmeras. A fim de atingir esses objetivos, o estado deveria intervir em dois campos correlatos: controle moral e apoio financeiro.

Regras da censura

Depois da Revolução o cinema tornou-se um setor altamente normatizado, em que o estado controlava a indústria inteira. Profissionais do cinema passaram a recorrer frequentemente aos órgãos culturais estatais pedindo esclarecimentos e verificando os novos limites que não poderiam ser ultrapassados e protestando contra a imprecisão e falta de clareza das regras de censura.

A regulamentação da censura é o mais explícito exemplo do intervencionismo coercitivo do estado. A censura sempre existiu, embora as autoridades não especificassem o que era permitido e o que era proibido até 1984. A respeito da produção frente às restrições governamentais, Kiarostami afirma:

Prefiro utilizar o termo “restritivo” ao termo “opressivo” para definir as condições em que trabalho [...] Vejo estas restrições, não no contexto do cinema, mas no contexto mais alargado da vida. Para mim, essas restrições existem em todo o lado. Temos que viver sempre dentro de certos limites no oriente. A vida é uma combinação entre a restrição e a liberdade. Esta tem sido a natureza da nossa sociedade e ela tem sido reproduzida nas realidades da nossa indústria de cinema. Por exemplo, durante os primeiros quatro anos da revolução iraniana, a indústria cinematográfica passou por um período de caos porque muitas regras estavam por ser estabelecidas. Mas é interessante notar que a maior parte dos cineastas iranianos não produziram muito nesse período, durante o qual muito podia ter sido feito. Ninguém aproveitou as oportunidades porque todos estavam à espera de saber quais seriam as restrições¹³!

Esta também é a posição defendida por Makhmalbaf:

Apesar da presença de uma censura infelizmente muito palpável, muito inquietante, ainda é possível trabalhar e continuar a fazer um cinema pessoal. A partir do momento em que se decide fazer cinema, é necessário utilizar meios indirectos, subterfúgios e outras estratégias para passar a mensagem¹⁴. Antes de 1984 os profissionais estavam conscientes de que a

censura estava relacionada com a “norma islâmica”: relações entre homens e mulheres, comportamento e a imagem da mulher, mas nada estava claro.

De 1984 a 1997, todos os anos as políticas do MCGI relacionadas ao cinema foram publicadas e anunciadas no *Fajr Film Festival*. Tais políticas incorporaram regulamentações sobre produção, distribuição e exibição de filmes (código de censura). Isto quer dizer que os mandos e desmandos oficiais impactaram nas políticas de censura e os cineastas, ao sabor da natureza mutante do sistema, ficaram impedidos de planejar a longo prazo.

A regulamentação de 1996, publicada com o título *The Principles and Operational Procedures of Iranian Cinema*¹⁵ é a que mais detalha as proibições e os limites impostos aos diretores.

Estes regulamentos¹⁶ incluem a proibição formal de:

- qualquer insulto ao monoteísmo, aos profetas e aos imãs;
- qualquer insulto aos princípios que sustentam o governo islâmico no Irã (*velayat-e faqih*)
- qualquer insulto à polícia e às forças armadas;
- proibição de filmes que tratem de violência, sexo explícito, prostituição e corrupção;
- personagens negativos com barba (o que poderia ser associado com a religiosidade);
- contato físico ou piadas entre homens e mulheres;
- piadas sobre o exército, polícia ou família;
- palavras estrangeiras ou grosseiras;
- músicas estrangeiras ou qualquer tipo de música que evoque prazer e alegria;
- mostrar de maneira positiva um personagem que prefira a solidão à vida coletiva;
- policiais e soldados malvestidos ou discutindo;
- mulheres vestidas indecentemente (as mulheres devem cobrir corpo e cabelo e não podem usar roupas justas ou coloridas) e maquiadas.

Sobre a aparição de homens no cinema foi proibido o uso de gravatas ou camisetas de manga curta, a menos que os personagens tivessem um caráter negativo. Do ponto de vista da construção for-

mal, foi proibido o uso de luz artificial intimista, *close-up* de mulheres e até a edição deveria corresponder à norma islâmica¹⁷.

Um filme, para que possa ser exibido ao público, deve passar por diversos estágios de controle. Todo esse processo pode tardar até dois anos e, se os regulamentos mudarem neste período, o risco de proibição de um filme que originalmente seria aprovado é real.

O responsável pelo percurso do projeto, o produtor, para ter seu filme finalizado deve submetê-lo a uma censura preliminar, a fim de verificar cada detalhe da produção.

A análise ocorre segundo as etapas listadas abaixo:

1) MCGI examina a sinopse do filme;
2) MCGI analisa o roteiro. Se tanto a sinopse quanto o roteiro forem aceitos segundo os padrões islâmicos, é liberada uma autorização de pré-produção;

3) Análise de elenco e equipe. Se aprovados, obtém permissão para rodagem. Até ao menos 1997, um controle não-oficial foi implementado durante a filmagem para assegurar que as normas islâmicas estavam sendo seguidas;

4) MCGI analisa o material filmado, observando figurino, maquiagem, diferentes locações, etc;

5) Uma vez terminado, o filme deve ser mostrado para uma comissão para a decisão final da censura, isto é, deve obter permissão para exibição;

6) Por último, deve ser submetido a um sistema de classificação que determina sua distribuição e apoio à divulgação e promoção.

Os filmes são classificados sob diferentes categorias, a fim de determinar-se em quais espaços podem ser exibidos e por quanto tempo. Os filmes classificados como "A" e "B" recebem um maior apoio para divulgação e distribuição e seus autores têm prioridade ao acesso a subsídios¹⁸ para novas produções. Esse sistema de classificação está absolutamente voltado para a preservação da indústria nacional, já que o máximo que um filme estrangeiro pode obter é a classificação "B", que limita seu acesso a apenas algumas salas de cinema.

Este sistema sofre muitas críticas dos realizadores que, como o diretor Jafar Panahi, reconhecem nele inconsistências e inadequações:

As crianças acrescentam coisas ao filme, coisas que muitas

vezes não pensei antes. (...) É por essa razão que nossos argumentos nunca são muito precisos. O filme que fazemos nunca corresponde exatamente ao argumento. E aqui começam os nossos maiores problemas. Eles (as autoridades governamentais) vêm, examinam o filme e dizem que não é o mesmo filme do argumento que conheciam¹⁹.

Todo ano, o MCGI publica um calendário anunciando os filmes liberados: um filme pode ser desaconselhável de exibição em determinados períodos como, por exemplo, no mês lunar Islâmico de *Moharram*²⁰.

Em maio de 1997 Mohammad Khatamy foi eleito presidente da República Islâmica do Irã. Embora as funções das comissões para aprovação de argumentos, licenças de produção e exibição tenham sido reformuladas e se tornado menos exigentes, a intenção do governo ao promover a indústria cinematográfica nacional continua sendo buscar a projeção da herança islâmico-iraniana na tela.

Mesmo com uma maior abertura em relação ao regime anterior, resta saber até quando os cineastas resistirão às pressões do projeto de moralização da sociedade pelo governo islâmico que os impede de esboçar seus próprios entendimentos a respeito da cultura em que vivem.

NOTA

1 Em parte deve-se a uma maneira de burlar a censura islâmica ao tratar de temas sociais e políticos e em parte deve-se ao fato de alguns cineastas terem iniciado sua formação cinematográfica no departamento de cinema do *Instituto do Desenvolvimento Intelectual das Crianças e Adolescentes*.

2 Sobre a utilização de longos planos, Jafar Panahi afirma "Não impomos limites ao modo como as coisas devem ser vistas, não impomos os mesmos limites dos filmes comerciais. Até deixamos alguns espaços vazios para que os espectadores desenvolvam as suas próprias histórias. Na minha opinião, o cinema contemporâneo deve respeitar o espectador." *World Socialist Web Site*, outubro 1997 In: *O sabor do Irão, Cinemateca Portuguesa*, 1999, Lisboa, p. 25.

3 Mir-Ahmad-e Mir-Ehsan, "Dark Light", in: Lloyd Ridgeon. *Makhmalbaf's Broken Mirrors: analysis of the socio-political significance of modern Iranian cinema*. Center for Middle Eastern and Islamic Studies. University of Durham. UK

4 Fonte da internet: www.iranian.com/News/1999/May/cinema.html - Consulta em setembro/2002.

5 A popularidade de Makhmalbaf se faz notar não apenas por sua grande audiência no Irã, como pela fila de candidatos a um papel em seu filme *Salaam Cinema* (1994).

6 Irã produz ao menos 60 filmes por ano. Outros países do Oriente Médio e Europa produziram entre 1995 e 1997: Egito: 20, Síria: 2 filmes, Iraque: nenhum, Portugal: 12, Alemanha 52 e Inglaterra: 65. Devictor, Agnès. "Classic Tools, Original Goals: Cinema and Public Policy in the Islamic Republic of Iran (1979-1997)" In: Tapper, Richard. *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. I.B. Tauris Publishers, New York, 2002, p. 66.

7 Devictor, Agnès. *Op. cit.*, p. 76.

8 Khomeini, *Islam and Revolution: Writings and Declarations*, "Makhmalbaf's Broken Mirror", p. 05.

9 Fonte da Internet: <http://www.salamiran.org/IranInfo/State/Constitution/>

10 Há cerca de 300 cineastas produzindo e, dentre eles, 12 são mulheres. Cerca de 90 filmes iranianos têm sido exibidos com regularidade em festivais internacionais.

11 Mohsen Makhmalbaf. World Socialist Web Site, set 1996. citado em *O Sabor do Irão*, cit., p. 35.

12 Em um nível ideológico, as medidas iranianas foram adotadas para resistir à 'invasão cultural' e ao 'imperialismo do cinema ocidental que dissemina valores corruptos'. O MCGI tem um controle rígido sobre todo filme importado e censura cenas consideradas sensuais (beijos, abraços, camisas de manga curta, etc). Em um nível econômico, o mercado nacional tem que ser igualmente protegido, para preservar uma criação nacional específica. Com os acordos de co-produção, produtores iranianos terão que reconsiderar suas estratégias de produção, e o governo, começar a considerar um sistema de cotas. Devictor, Agnès. *Op. cit.*, p. 72.

13 Abbas Kiarostami. *The Iranian*, agosto 1998. Citado em *O sabor do Irão*, cit. p. 52-53

14 Mohsen Makhmalbaf. Séquences 192. set/out 1997. Citado em *O sabor do Irão*, cit., p. 50.

15 *Siyasat-há va Ravesh-há-ye Ejrâ'i-ye Towlid, Towzi'va Namayesh-e Film-há-ye Sinema'i* 1375/1995. Teerã, MCGI, 1374/1996. Devictor, Agnès. "Classic Tools, Original Goals: Cinema and Public Policy in the Islamic Republic of Iran (1979-1997)", *Op. cit.* p. 70

16 Ridgeon, Lloyd. *Makhmalbaf's Broken Mirror*, cit., p. 06.

17 As regras estatais adotadas pelo Irã podem ser comparadas com o código Hays, implementado em 1930 pelos estúdios nos EUA, seguindo uma censura puritana. O código dos EUA nasce de uma intensificação na força conservadora que era totalmente diferente do contexto iraniano mas, como no Irã, o contexto do código Hays expressava um severo controle dos filmes. Também nos EUA relações entre homens e mulheres e o que as mulheres vestiam era totalmente controlado; mostrar um homem e uma mulher na mesma cama era extremamente proibido. Devictor, Agnès. *Op. cit.*, p. 72.

18 O sistema de subsídio, se retomarmos a análise de políticas comparadas, foi criado em 1959 na França para dar apoio à produção nacional (após a análise do projeto ou após o filme pronto). O Irã implementou um sistema similar ao francês, em que o empréstimo deve ser reembolsado se o filme atingir um certo patamar de bilheteria. Devictor, Agnès. *Op. cit.* p. 72.

19 Jafar Panahi sobre o filme *O Espelho*. Citado em *O Sabor do Irã*, cit., p. 45

20 Devictor, Agnès. *Op. cit.*, p. 71.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DABASHI, Hamid. *Close up – Iranian Cinema: Past, Present and Future*, Ed. Verso, 2001, UK.

MADEIRA, Maria João (org.) *O sabor do Irão*, Cinemateca Portuguesa, 1999, Lisboa, p. 25.

NAFICY, Hamid. "Islamizing Film Culture in Iran". In: S. Farsoun e M. Mashayekhi, *Iran: Political Culture in the Islamic Republic*, London, Routledge, 1992.

RIDGEON, Lloyd. *Makhmalbaf's Broken Mirrors: analysis of the socio-political significance of modern Iranian cinema*. Center for Middle Eastern and Islamic Studies, University of Durham, UK, 2000.

TAPPER, Richard. *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. I.B. Tauris Publishers, New York, 2002, p. 66.

<http://www.salamiran.org/IranInfo/State/Constitution/> - Consulta em outubro/2002.

www.iranian.com/News/1999/May/cinema.html – Consulta em setembro/2002.

CINEMA E VIDA EM MAKHMALBAF E KIAROSTAMI

ANDRÉA FRANÇA – UFF

Discutir a tensão entre falso e real, o documental e o ficcional, o verdadeiro e o fictício, questões tão presentes na obra de Abbas Kiarostami e Mohsen Makhmalbaf, é colocar em foco a tênue fronteira entre esses campos, tendo em vista investigar até que ponto essa tensão pode contribuir, e de que modo, para um pensamento de revitalização dos métodos do documentário e da ficção no cinema.

Em ambas as obras, encontramos uma temática e um interesse comum: é a vida que coloca a *questão do cinema* no campo dos cineastas, e eles decidem abordar, acolher, interrogar, elaborar esse encontro. As relações entre o falso e o real, nos filmes, surgem a partir da constatação que existe uma câmera e, se ela está lá, o acontecimento não se produz isoladamente, mas *em relação à câmera* que o determina e é um dos seus elementos. A câmera faz parte da situação e esta não existe sem a câmera. A câmera intervém na vida e é em relação à câmera que tanto o filme como a realidade se constitui.

Instante de inocência (*Noon-o-Goldun*, 1994, Makhmalbaf) e *Close up* (*Nema-ye Nazdik*, 1990, Kiarostami) são formas de fabulação que trazem um “sopro de novidade” ao cinema, justamente porque fazem repensar os métodos do documentário e os procedimentos da ficção. Na verdade, essa discussão não é nova, e ela adquire uma expressão importante a partir dos anos 60, quando o cinema vai dialogar com a semiologia, o marxismo, a psicanálise. Emerge, dentro desse contexto, um pensamento da impossibilidade de uma objetividade técnica, da fantasia que seria acreditar na neutralidade do dispositivo, isto é, o pensamento de que

tudo que é representação é da ordem da ficção.

Resgatar essa discussão histórico-teórica do cinema só interessa à medida que ela traz questões caras a um certo cinema contemporâneo que é feito no Irã. Nesse sentido, vale lembrar que o estatuto do documentário sempre esteve, desde a sua origem nos anos 20, envolvido numa forte concepção realista. Sua nobreza seria “representar o real”, colocar questões referentes à representação, à objetividade, à verdade da representação. Questões que ganharam, ao longo de sua história, práticas e conceitos bem diferentes. Penso aqui nos vários movimentos e escolas do documentário que sempre procuraram uma melhor adequação entre a *imagem* e o *real*, entre a *representação* e a *realidade*. Essas descontinuidades e rupturas de linguagem significaram outras formas de relação com o mundo, novas concepções da imagem documental, enfim, práticas e conceitos muito diversos.

Essa maleabilidade do formato documentário – tanto na forma de realização como de inserção na realidade – se deu e se dá tensionando os limites do campo da ficção. Afinal, o cinema de ficção também promete uma linguagem que fale da realidade, com situações, gestos e cenários da realidade. O cineasta Pier Paolo Pasolini falava do cinema de ficção como sendo uma “linguagem da realidade”. A arte do cinema, para além de práticas, estilos e formas, seria expressão do que se quer mostrar do real, dizer sobre o real.

Para além das diferenças – sempre maleáveis porque dependem de um jogo não só de forças narrativas, mas também forças históricas, mercadológicas e sociais – entre o documentário e a ficção, interessa pensar o modo como a narrativa cinematográfica regula suas situações, dá vida a seus personagens, mostra suas ações, o modo como ela constrói suas histórias e a relação disso que ela constrói com o mundo. Pensar a narrativa do cinema na sua anterioridade com relação às demarcações entre o documental e o ficcional, de maneira a enfocar sua constituição na relação com as personagens, nas relações dessas personagens com o mundo que é criado, etc.

Não interessa onde esses campos se encontram (ou seja, a prova empírica de que alguma coisa esteve diante da câmera, a garantia de que “isso esteve lá” no momento da filmagem), mas a natureza da narrativa cinematográfica, a realidade que ela torna possível. O mo-

vimento de narrar é um modo de contar uma história, mostrar um acontecimento, dizer o mundo; é um modo de constituir uma experiência, como enfatizou Walter Benjamin, de interferir na realidade para produzir seja o reconhecimento de um estado de coisas, seja o impensado, o novo, aquilo que impele a novas reflexões, pois a narrativa é parte ativa da nossa realidade, apresentando-se hoje sob a forma fragmentária de fluxos: de serviços, de informação, de mercadorias, de imagens.

Parcela significativa dos filmes de Kiarostami e Makhmalbaf tem colocado a questão do cinema como uma questão maior que a vida. Isso quer dizer que tanto em *Close up* como em *Instante de inocência* nos deparamos com personagens, situações, cineastas e histórias que só podem existir *dentro* do dispositivo cinematográfico. Esses elementos existem à medida que são capturados e seduzidos pela câmara, à medida que dizem “sim” para a imagem.

Assim é que a referência a uma situação anterior (que é o motivo da realização do filme), ao acontecimento que possibilita e deslancha o filme, é sempre extracinematográfica: ela não está representada na história, não é reproduzível. É o caso do estelionatário, Sabzian, que se fazia passar pelo cineasta Makhmalbaf para uma família abastada, condicionando a realização de *Close up* (em nenhum momento do filme, vemos Sabzian atuando como cineasta para a tal família); é o caso do ex-policial do antigo regime do Xá que, nessa época, foi ferido pelo então jovem militante de oposição ao regime, o hoje cineasta Makhmalbaf, em *Instante de inocência* (em nenhum momento, se vê a reprodução desse episódio passado). O acontecimento, nessas narrativas, não pode ser reconstituído.

A tensão entre o que foi e o que é, a mistura entre o fictício e o real advém do não interesse desse cinema em usar a imagem para “representar o que foi”. As personagens não remetem a modelos preestabelecidos pelo acontecimento passado, e o filme não pretende representá-lo, embora a alusão a ele esteja sempre presente. Trata-se de um pensamento (estético, ético e poético) onde o acontecimento só se pode constituir junto com o filme, de modo que ele não exista fora desse dispositivo. Os filmes são portanto “o lugar onde o acontecimento é chamado a se produzir”, como insiste Maurice

Blanchot dentro de uma perspectiva literária, no livro *O espaço literário*.

A aventura de Sabzian, em *Close up* por exemplo, tem lugar independente da vontade de Kiarostami, muito antes dele se mostrar interessado. Mas tal “fato banal” só se torna um “acontecimento” após a intervenção de Kiarostami, de sua pesquisa, de sua escuta atenta, da realização do filme. Sem esta intervenção do diretor, a mentira inventada por Sabzian seria apenas mais um caso de estelionato, mais uma notícia sensacional que ganha as páginas dos jornais iranianos. Entretanto, a câmera de Kiarostami intervém para revelar e descobrir a verdade que há no episódio deslanchado pelo ator-personagem.

Trata-se de uma intervenção decisiva do cinema na vida, intervenção que permite que o cinema possa então *ser maior que a vida*: os personagens (seja a família, seja o jornalista, seja o cineasta Kiarostami, seja Sabzian) *aceitam* representar seus papéis “reais”, aceitam atuar e fazer parte do mundo do cinema. A partir desse momento, onde eles participam e contribuem com seus papéis, esses personagens-atores podem nascer de novo, renascer dentro do filme.

Em *Instante de inocência*, também temos um jovem que deseja ser Mohsen Makhmalbaf, só que o Makhmalbaf “jovem e militante político”. Nesse filme, diferentemente de *Close up*, é o próprio Makhmalbaf que escolhe *quem irá representá-lo*. O jovem ator diz, no teste de seleção, que acredita “que pode mudar o mundo”. Frase que será determinante para que seja escolhido (talvez a mesma crença de Makhmalbaf jovem, na época da ditadura, talvez a mesma crença do cineasta hoje). O início do filme mostra um ex-policial do antigo regime à procura da casa onde reside o cineasta. Logo depois, descobriremos que esse “ex-policial” deseja virar ator de cinema. Em comum com o diretor, existe o episódio passado há vinte anos atrás, em 1974, onde Makhmalbaf, então militante de oposição ao regime, fere esse ex-policial com uma faca. Ao invés do cineasta colocar o ex-policial representando um papel qualquer, Makhmalbaf faz de *Instante de inocência* um filme onde o episódio da antiga agressão será constantemente aludido. É que o ex-policial só pode fazer, no filme, o papel de ex-policial, assim como Makhmalbaf só pode fazer o pa-

pel do famoso diretor de cinema Mohsen Makhmalbaf.

Assim é que a seqüência do teste para a escolha dos atores (que irão “representar” o acontecimento) deve mostrar a parte do falso que também a constitui. Esses atores já são personagens, como podemos ver na escolha pelo “Makhmalbaf militante” e pelo “policial do regime do Xá”: em ambos os momentos, existe uma tensão entre *ator* e *personagem*, numa alusão à obra de Kiarostami. Eu diria, na verdade, que é uma homenagem a Kiarostami, assim como este prestou uma reverência a Makhmalbaf, quando realizou *Close up*, quatro anos antes.

O ex-policial não pode representar-se jovem, caso contrário caíse no campo da representação, e esse é o interdito desses filmes. Makhmalbaf e o ex-policial estão ligados por uma imagem do passado, mas esse passado (“ou como foi”) jamais será reencenado, reproduzido. Minha hipótese para essa interdição é que esses filmes trazem à tona o que existe de mais caro e rico à cultura islâmica, ou seja, o modo como o Islã vai condenar as formas de imitação e de representação da natureza e dos seres que a habitam. Tentar imitar os elementos da natureza é uma atitude condenada porque, ao se fazer isso, recai-se na ilusão e na aparência de mundo, como observa Alain Besançon no livro *A imagem proibida*.

Curioso é que Makhmalbaf e o ex-policial não estejam juntos em nenhum momento do filme, não dividam sequer um único plano de conjunto.. Só existem alusões ao acontecimento que juntou os dois no passado remoto, e a tentativa de reproduzi-lo sempre fracassa. Tanto é assim que o plano final do filme reafirma claramente seu viés alusivo: o acontecimento da agressão, motivador de *Instante de inocência*, fica reduzido ao rosto assustado e em primeiro plano da jovem cúmplice do então militante Makhmalbaf. Não há plano de conjunto dos três atores envolvidos e os gestos são bastante ambíguos. A reconstituição do episódio – no espaço e no tempo – está interdita. É que se trata de cinema e não da realidade, de imagem e não de real. Se essas fronteiras não se misturam jamais, são elas que permitem que, por sua vez, a linha que separa o documentário da ficção possa apagar-se. Pouco importa se é um documentário ou se é uma ficção, repete Kiarostami. Ele diz que, ao

dirigir um filme, alinha uma série de mentiras para alcançar uma verdade maior. Segundo ele, mentiras não são reais, mas são verdadeiras de algum modo.

Maurice Blanchot, em *O espaço literário*, descreve o que seriam as duas naturezas da narrativa: a verídica e a falsificante. Segundo ele, a realidade da narrativa se realiza no tempo, na duração, passando de uma imagem a outra, transformando a realidade em sua própria imagem. Narrativa verídica e Narrativa falsificante. Na verídica, o mundo que é produzido é um mundo uniforme, monocórdio, uno, um mundo que supõe um acontecimento preexistente à narrativa e que pode ser representado. Trata-se de um universo onde diretor, personagens e situações mantêm suas identidades, determinando uma experiência de reconhecimento (“esse aí é ele, aquele episódio se deu assim”).

Na narrativa falsificante, o mundo que é produzido é múltiplo, de maneira que perde sua identidade. O que é criado não se refere a um fora da filmagem, mas ao próprio presente de sua realização. Diretor, personagem, situação, história, são afetados por uma tensão que os torna ao mesmo tempo diretor e personagem, ator e personagem, espectador e personagem. São narrativas e narradores ambíguos, múltiplos.

Esse tipo de imagem, falsificante, remonta o acontecimento no próprio ato de filmagem. Trata-se de uma espécie de torção onde o que é criado só existe no filme, no mundo do cinema. Em *Close up*, o julgamento de Sabzian no Tribunal religioso é fundamental. Nem aqui, quando ele olha para a câmera e dá sua versão dos fatos, numa espécie de entrevista onde se defende e se explica das acusações, nem aqui ele está fora do dispositivo. Sabzian atua, interpreta, está dentro e aceita o mundo do cinema. Ele é o ator Sabzian interpretando o papel do personagem Sabzian, ao mesmo tempo que é julgado por ter desempenhado o papel do cineasta Makhmalbaf fora do dispositivo. Ele diz: “vocês serão o meu público”, para a audiência do Tribunal (para o espectador, para o diretor?) que, em meio a esse movimento falsificante, torna-se um estúdio de cinema.

O que se pode ver, nesses filmes, é toda uma reflexão sobre a engrenagem do cinema. O filme como uma aventura da percepção,

um modo de ver e dizer o mundo, de inventar as distâncias necessárias para encontrar o assunto, de embarcar, de compartilhar. Para que o filme possa existir, é necessário obter a concordância e o assentimento do outro: é essa “comunidade” que torna o cinema e a vida possíveis. Não é à toa que o ator-personagem Kiarostami sugere a Sabzian o uso do *close up* para filmá-lo “bem de perto” no Tribunal.

Em *Instante de inocência*, é o momento em que o ex-policial conversa com o ator que ele mesmo escolheu para fazer o seu papel há vinte anos. Encostados na parede, de frente para a câmera, parece, num primeiro momento, que eles estão fora do dispositivo, observados à distância pelo cinema numa conversa banal. Porém, aqui também temos uma atuação. E essa evidência torna-se explícita mais adiante, de uma maneira cômica, quando o filme repete essa mesma cena, tendo agora o ex-policial, completamente frustrado, com o ator (baixinho, narigudo, desengonçado) escolhido pelo diretor para fazê-lo.

O que existe em comum nesses filmes: o amor pelo cinema, a idéia de um compartilhar, e o artifício que está implicado nisso. Kiarostami detecta essa lógica quando faz *Close up*, pois trata-se de um filme que *diz respeito à natureza e às próprias funções do cinema*: o desejo de ser outro diferente do que se é, o desejo de fazer junto, de poder dizer sua miséria e ser ouvido, respeitado, de dizer seu sofrimento e, mesmo assim, tornar-se famoso, importante.

A presença de Kiarostami, na sessão do Tribunal, torna-se essencial para a *revelação* do acontecimento que, sem a câmera, não teria existido. Como se o falso secretasse uma verdade que acaba englobando o filme. Cinema-revelação. O reconhecimento disso e uma certa cumplicidade é que conduzem Kiarostami na direção de Sabzian e permitem que se descubra a verdade que se revela diante da câmera. Emerge, nesse movimento de acolhida do cineasta, a parte do “falso” que constitui o “real”, a parte de artifício que constitui a realidade, a parte de verdade que constitui a imagem.

Com essa revelação, Kiarostami pode restituir a realidade a si mesmo. Trata-se de uma paciência que vai ao encontro do incidente qualquer para acolhê-lo. Não de maneira imediata, mas por uma restituição, uma reconstrução, portanto uma segunda vez. Encena-se o que foi uma vez e que não é mais, e nem é o que foi a primeira

vez. Isso porque imagem e realidade são coisas radicalmente distintas, como enfatiza repetidamente Kiarostami em entrevistas. Tão diferentes, que a fronteira entre ficção e documentário deixa de existir. Eles pertencem ao mesmo campo, que é o campo da imagem, e é como imagem que eles se diferenciam radicalmente do real. Remeto aqui ao meu artigo na revista *Cinemas* nº10, onde está em pauta exatamente essa questão.

A imagem deste cinema intervém na vida para que a parte escondida do real possa manifestar-se. Temos aqui a crença de que, pela ficção, restitui-se o real. Trata-se de um cinema que se serve da ficção para restituir plenitude à realidade, uma plenitude que, sem ele, dificilmente a realidade poderia atingir (não se trata de transpor a realidade para um universo fictício, portanto).

Close Up e *Instante de inocência* são filmes sobre cinema. Mas eles não têm nada de reflexivo, de jogos metalingüísticos, nada de cerebral. Não é o cinema que se reenvia a si mesmo, nesses filmes, mas a vida que parece reenviar-se a si mesma através do cinema. Ao dizer o mundo, esses filmes nos introduzem na fascinação de uma realidade que, mesmo presente, só existe através de suas imagens. Não há como comprovarmos que determinado episódio é real, e que outro é ficção. O filme não nos dá essa possibilidade.

Por isso a parte do Tribunal religioso é um momento chave em *Close up*. É aqui que o cinema mais se aproxima do real ao participar do debate e do *julgamento sobre aquilo que faz parte tanto da realidade quanto do cinema*: a parte do falso. Essa tensão só é possível porque se funda na força do próprio cinema: sua relação com o mundo do falso, do artifício, da aparência, porque esse mundo “parece” com a realidade ao mostrar e falar do mundo. Daí a ambigüidade dessas imagens. Elas não pretendem capturar o real, mas aludir a ele, de modo a se associar à verdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BESANÇON, Alain. *A imagem proibida*. Rio de Janeiro: Bertrand Russel, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
FRANÇA, Andréa e LISSOVSKY, Mauricio. "A tirania do mundano". In: *Cinemas*, Rio de Janeiro, n.10, mar/abr de 1999.
LUZ, Rogerio. *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

CINEMA E ALTERIDADE

AS CORES DE LONDRES ANTES DA CHUVA

LILIAN MARINA TAVARES HODGSON – UFF, MESTRANDA

“O tempo nunca morre. O círculo não é redondo.”

O filme *Antes da chuva* (FR/Macedônia/IN, 1994), de Milcho Manchevski, foi o primeiro realizado na Macedônia, após a dissolução da Iugoslávia. Ele é composto de três blocos narrativos, que, à primeira vista, não possuem uma relação direta entre si, unindo-se no final. A composição do roteiro não é, contudo, óbvia. O espectador pode ter, facilmente, uma compreensão “superficial” da interligação entre as três partes do filme. É a riqueza de detalhes mínimos, sutis, de significados implícitos ou abertos, das diversas pequenas histórias que se perpassam e se sobrepõem, aumentando a carga valorativa uma da outra, que tornam essa película um quebra-cabeça muito bem realizado.

O principal tronco narrativo do filme consiste na história de um fotógrafo macedônio, que mora e trabalha, há muito tempo, em Londres. A personagem vive um conflito entre o auto-exílio e o retorno ao seu país de origem. Seu sujeito social é híbrido, em meio a tantos outros, marcados de forma determinante por culturas específicas. Esse sentimento pessoal de pertencimento e inadaptação levam a um questionamento dos signos culturais das sociedades e da forma como estes fazem o trânsito entre o natural e o absurdo; o aceitável, o devido e o proibido, configurando uma série de relações entre as pessoas. Assim, questões como morte, religião, família, entre outras, são tratadas sem um caráter de julgamento, mas a partir de olhares bastante distintos.

O segundo bloco do filme se passa em Londres. Ele representa uma quebra de ambientação em relação aos outros dois, que retratam e ressaltam a natureza, a primitividade e a rusticidade da Macedônia. Na parte em questão, a paisagem londrina ocupa a tela, com sua beleza fria e urbana. É interessante notar que, nesse momento, o filme ganha uma coloração esbranquiçada, meio como uma neblina, em que apenas três cores se destacam de maneira considerativa: vermelho, amarelo e azul.

Breve sinopse dos blocos narrativos

História 1 – Palavras

Kiril está colhendo tomates no jardim e conversa com um padre, que diz que vai chover porque os mosquitos estão picando. Kiril é um padre macedônio da religião ortodoxa oriental, que mora em uma espécie de monastério. Ele fez um voto de silêncio e não fala nada há cerca de dois anos. Certa noite, ao recolher-se em seu quarto, encontra uma menina albanesa chamada Zamira escondida ali. Ele hesita em ajudá-la, ameaçando entregar a garota, mas resolve acobertar sua atitude.

Sabe-se então, quando um grupo armado invade a Igreja à procura de Zamira, que ela está sendo acusada de ter matado um macedônio¹. O grupo revista a igreja, os quartos dos padres e demais cômodos, mas não encontra a menina. Alternam-se com as cenas dos homens armados na Igreja, cenas de um ritual que se realiza em torno do homem morto, em que algumas pessoas choram, outras rezam... Uma mulher, do alto de uma colina, observa a cena.

Mais tarde, os outros padres descobrem que a garota estava escondida no quarto de Kiril e repudiam sua atitude. Ele e Zamira vão embora do “monastério”, fugindo dos macedônios que perseguem-na. Fica subentendido que os dois estão apaixonados. Kiril faz planos de ir para Londres e encontrar seu tio, que é um fotógrafo famoso. Porém, no meio da fuga, o casal é surpreendido pela família de Zamira, que a procurava.

A menina fica feliz de encontrar os parentes, mas logo percebe-

se que estão todos contra ela, com raiva do que acreditam que fez. Ocorre uma discussão entre Zamira e o avô, que tenta testar as intenções de Kiril em relação a ela. O ex-padre, temeroso, resolve ir embora, deixando a menina com seus familiares. Zamira corre em direção a Kiril e seu irmão dispara uma metralhadora em sua direção. Ela é atingida pelas costas e morre.

História 2 – Faces

Anne é uma fotógrafa que trabalha em Londres. Ela está olhando fotografias em preto e branco em um laboratório. Recebe um telefonema e responde que está feliz, mas ainda não contou nada a ele, que vai ficar radiante. Mas, ao desligar o telefone, mostra-se insatisfeita. Vai ao banheiro e vomita.

Ao descer do andar em que estava, na portaria do prédio, Anne fica sabendo que Alexander Kirkov (até então não se sabe quem é) ganhou o Prêmio Pulitzer de Fotografia. Sai do edifício e encontra com a mãe. As duas começam a discutir sua relação com o marido. Aparece, então, o tal Alexander (ou Alex, como ela o chama). Ele beija-a no rosto e a mãe, com ar de contrariada, vai embora.

Alex e Anne tomam um táxi. Em meio a um grande furor sexual, ele pede que a moça largue tudo e vá para a Macedônia com ele. Mas ela responde que quer ter um filho, deixando subentendido que não aceita a proposta, recusada de forma mais enfática, pouco depois.

Anne está de volta ao laboratório e observa fotografias de cenas conhecidas, como a morte de Zamira e a cerimônia em torno do homem morto. Ela recebe dois telefonemas de pessoas procurando por Alex. Pode-se perceber que uma delas é Kiril. Ela diz que ele não está.

Alex desce de um táxi. Anne observa o céu e vê um avião passando. Ela vai a um restaurante onde se encontra com o marido (Nick) e conta a ele que está grávida. Nick pergunta se o filho é seu e fala de um caso que Anne teve com um fotógrafo. Ela afirma que o filho é de Nick.

Um homem da Irlanda do Norte entra no restaurante. Ele começa a discutir com um dos garçons, por algum motivo não revelado, e os dois acabam brigando. O dono do local os expulsa dali e o

garçom tenta justificar-se, falando que não teve culpa pelo ocorrido. O irlandês volta ao local e dispara uma metralhadora, loucamente, contra todos que se encontram no restaurante. Nick é atingido e morre.

História 3 – Fotos

Alex está de volta à Macedônia após dezesseis anos afastado do local. Ele desce do avião em uma cidade grande e pega um ônibus para se dirigir ao lugar onde moram seus familiares. Ao chegar no local onde morara, Alex depara-se com um homem armado controlando a passagem das pessoas e enfrenta certa resistência para que possa encontrar seus parentes. Quando os encontra, é muito bem recebido, com festa de comemoração.

Envolvido pela atmosfera do lugar, Alex deseja rever Hana, uma moça albanesa por quem foi apaixonado na juventude e que parece não ter esquecido. Os dois eram amigos na época da escola, em que os macedônios e albaneses ainda conviviam pacificamente. Alex vai até a casa de Hana, sendo recebido com resistência por homens armados no começo da rua e pelo filho de Hana. Ele conversa um tempo com o pai da moça (é o avô de Zamira). Hana entra rapidamente na sala, serve uma bebida e retira-se.

Mesmo estabelecido um clima festivo na família, devido ao seu retorno, um primo de Alex é assassinado. Ele é colocado a par das suspeitas sobre o autor do assassinato, que recaem sobre uma garota albanesa (Zamira). Alex é convocado a ir, junto com outros macedônios, em busca da menina para matá-la. Mas ele discorda da atitude e não vai.

Uma noite, quando Alex está dormindo, Hana vai até o seu quarto e pede que ele defenda sua filha, que está sendo perseguida (Zamira), deixando implícito que a menina é também filha dele.

O fotógrafo atende ao pedido de Hana e, quando os macedônios encontram a menina, tenta impedir que façam alguma coisa com ela. Ele afirma que ela é apenas uma criança e pede que a deixem ir, mas não os convence. Alex, então, sobe com a garota por uma colina. Um dos homens dispara a metralhadora e os tiros atingem Alex, que manda Zamira correr. Alex morre e Zamira foge.

Kiril está colhendo tomates no jardim e conversa com um padre que diz que vai chover porque os mosquitos estão picando. Os dois seguem conversando para a igreja e no fundo da cena percebe-se Zamira correndo em direção ao “monastério”.

Interligação das histórias

Antes da chuva começa e termina no mesmo ponto, como se se fechasse um círculo. No final do filme, ao se retomar a cena inicial: – Kiril colhendo tomates –, ocorre uma pequena modificação desta e é revelada uma informação que não era mostrada no começo: como e quando Zamira entrou no “monastério”. Parece, à primeira vista, que as histórias, antes fragmentadas, se interligam e se iluminam inteiramente, ocupando todos os espaços de dúvida. Não é bem assim... Em dois momentos do filme, aparece a seguinte frase: “O tempo nunca morre. O círculo não é redondo.” É sob esse ponto de vista, de que o círculo tem falhas, não se completa por inteiro, que será analisada a interligação das três histórias: Palavras, Faces e Fotos.

Para a análise, é fundamental entender por que nem todas as questões colocadas no filme são solucionadas ao seu final. Um dos motivos é o fato de que alguns acontecimentos não são realmente mostrados em nenhuma das narrativas, abrindo espaço para variadas interpretações por parte do espectador. Outro motivo reside na narrativa resultante do filme, que não é linear (apesar da narrativa dos blocos ser quase inteiramente linear). Assim, certas informações fundamentais para o entendimento de situações do filme ficam perdidas, pois não se deu a devida importância a elas no momento em que apareceram. Ao valorizar o que está ocorrendo na sequência presente, o desenvolvimento dramático da história, o espectador não fica atento para pequenos detalhes, que serão necessários em outras sequências ou cenas. Dessa forma, o filme exige várias idas e voltas, dentro de sua própria narrativa, para que se façam determinadas inferências. É preciso educar o olhar para a multiplicidade. “O círculo não é redondo”, ele não possui uma ordem lógica e, nem sempre, se fecha...

Para perceber como certas informações são deixadas de lado pelo espectador durante o decorrer do filme é interessante voltar à

cena do ritual em torno do homem morto, na primeira história do filme. O homem dentro do caixão é Alex e a mulher que se encontra em cima da colina observando a cena é Anne. Há, ali, um rapaz que fotografa o acontecimento. Ele pode ser o autor das fotos de Zamira morta e Kiril, que Anne depois olha no laboratório. No entanto, não se sabe se quem tirou as fotografias foi, mesmo, o rapaz, ou a própria Anne, que devia estar na Macedônia no momento do assassinato da garota.

Aliás, a hora em que Anne olha as fotografias da morte de Zamira no laboratório é interessante, por ser a única cena explicitamente não-linear no interior de um bloco narrativo (Faces). Na cena anterior Anne estava conversando com Alex e dizendo que não iria para a Macedônia com ele. Já na cena em questão, ela olha fotografias de Zamira morta. Nesse momento, Alex já está morto. No entanto, a cena seguinte é de Alex descendo de um táxi em Londres. Ele ainda nem foi para a Macedônia. Na parede, atrás dele, está a frase “O tempo nunca morre. O círculo não é redondo.” É como se estivesse sendo dito que as coisas existem e se mantêm pelo que significam, pela relação que elas têm com outras.

Descrição de seqüências dos blocos narrativos

Bloco 1 – Palavras

Kiril está conversando com outro padre. O padre diz que vai chover, pois os mosquitos estão picando. Kiril, que estava colhendo tomates, se levanta e os dois começam a andar em direção ao monastério. No caminho, eles cruzam uma pedra em que há uma pintura religiosa figurativa. Nela estão representados um anjo sobre uma cidade e, na cidade, um homem que parece ser Jesus. As cores da pintura são azul, vermelho e amarelo. É interessante notar que os ortodoxos não aceitam imagens esculpidas (a não ser o crucifixo), mas as aceitam pintadas.

Logo após aparecer o título da primeira história, tem-se uma imagem de um vitral da igreja dos ortodoxos. Ali está Maria carregando Jesus no colo e as cores são, também, azul, vermelho e amare-

lo. Mostra-se um ritual que está sendo realizado com os padres. As paredes da igreja são vermelhas e o padre que conduz a cerimônia usa uma roupa vermelha e um manto vermelho bordado de dourado. Ele segura uma cruz dourada na mão. É mostrado um outro vitral, com uma figura masculina, nas mesmas cores do anterior.

No início do ritual em torno do morto, vê-se uma espécie de estandarte branco e amarelo e uma bandeira vermelha e amarela. A câmera fecha seu ângulo de visão e começa a fazer um movimento circular contornando as pessoas que se aglomeram em volta do corpo de Alex. Nesse movimento são mostrados vários elementos como: uma roupa vermelha e uma azul, uma espécie de peneira bordada de azul e branco... Interrompe-se o movimento descrito nas pernas de um homem que veste uma calça azul e calça um sapato azul. Sobe-se para uma bandeira branca e vermelha e, abrindo o ângulo de visão da câmera, percebem-se estandartes amarelos. Uma pessoa cobre o caixão com um pano azul e outra rega o pano com vinho tinto.

Volta-se para a igreja e a celebração. São mostradas figuras desenhadas numa parede, valorizando o branco mas com detalhes e tons azuis, vermelhos e amarelos. É a cena da invasão da igreja. Quando Kiril é interrogado (“Alguém viu a garota?”). Há uma cena de alguns dos homens armados na entrada da igreja e acima da passagem (não há porta, é uma entrada aberta) há uma figura do Touro Sentado² pintada na parede, nas cores azul, vermelho e amarelo.

Bloco 2 – Faces

A primeira cena é praticamente toda branca e muito esfumaçada em contraste apenas com o preto dos cabelos de Anne e de seus contornos. Anne toma banho em um banheiro com azulejos brancos e é vista através do box do chuveiro.

Anne está no laboratório olhando fotos p&b. O lugar é todo branco com alguns detalhes, como o corrimão, em tons de azul, vermelho e amarelo. A luz é um pouco “estourada” aumentando a idéia de luminosidade. Em determinado momento, ela derrama uma xícara bem azul, de café, sobre uma fotografia. Conversa com o médico pelo telefone e se sente mal. Ao abrir a porta do banhei-

ro, para vomitar, a parede vista atrás de Anne é vermelha.

Da cena de Anne saindo do prédio há um corte para uma cena de um guindaste amarelo e vermelho. Passa-se a descrever uma avenida da cidade. Um motoqueiro com um casaco azul e amarelo dirige pela rua, bem como um outro com um capacete vermelho. Um caminhão vermelho e um amarelo cruzam a câmera. As cenas vão ficando mais rápidas e fechadas, e a música repetitiva, até que se forme uma espécie de caleidoscópio com as cores em questão em destaque.

Anne está conversando com sua mãe enquanto as duas andam pela rua. Elas cruzam uma igreja. Na frente do prédio há uma grande placa azul. A câmera pega o detalhe de um coral que canta lá dentro e todos os seus membros estão vestidos de vermelho. A câmera sobe e vê-se um vitral com imagens religiosas nas cores azul, vermelho e amarelo.

Anne e Alex tomam o táxi. O táxi é preto e o forro interior é branco. Os dois conversam e Alex chama Anne para ir à Macedônia com ele. Ele pega um livro com o título *Europa* cuja capa é azul, vermelha e amarela. Quando Anne recusa o pedido de Alex algumas cenas passam a ser refletidas no vidro do carro mostrando um carro vermelho passando, um caminhão azul, ônibus e casas vermelhas.

Quando Alex desce do táxi, ainda em Londres, pode-se perceber em cena um ônibus e uma placa vermelha, uma pessoa com uma blusa azul, latas de lixo amarelas, uma etiqueta azul, vermelha e amarela no táxi.

A seqüência do restaurante inicia-se fechada em um aquário azul com um peixe vermelho. As paredes são vermelhas e azuis e a luz das cenas possui os mesmos tons. O chão é de ladrilhos amarelos e azuis.

Bloco 3 – Fotos

“Fotos” começa com a chegada de Alex a Macedônia. No início há uma panorâmica feita do alto (como o ponto de vista de um avião), mostrando telhados azuis, vermelhos e amarelos. Em seguida há a cena do avião pousando. O avião, de uma companhia da Macedônia, é vermelho com um símbolo amarelo.

A câmera passeia pela cidade, como se fosse o ponto de vista de um carro. Na paisagem encontram-se uma propaganda de cigarros (vermelha e branca), carros vermelhos, um tanque de guerra com uma bandeira azul (da ONU), um ônibus vermelho com o símbolo da Coca-Cola. São mostradas cenas em alta velocidade das ruas com as três cores analisadas predominando em carros, roupas, objetos. Alex toma um ônibus vermelho para ir da cidade para o local onde morara.

Quando Alex vai à casa de Hana, ele leva presentes para seus filhos. A sacola em que estão os presentes é azul e amarela. O interior da casa também apresenta as cores em questão e tem as paredes amarelas, um sofá vermelho, as cortinas vermelhas e amarelas e detalhes azuis.

Certa hora, Alex vai ligar para Anne da telefônica. As paredes do local são amarelas e as atendentes usam roupas azuis e vermelhas, com prendedores de cabelo vermelhos.

Conclusão

Observando a forma como as cores azul, vermelho e amarelo aparecem no filme pode-se concluir que elas são uma constante. Se *Antes da Chuva* fosse uma música, elas poderiam ser encaradas como o elemento de repetição, no sentido de dar unidade ao todo. Porém, a função delas não é somente de repetir, mas de remeter, de construir caminhos diferentes, a partir de diferentes pontos de partida. Assim, elas repetem, mas dão uma cara própria para cada parte; igualam, mas distinguem; criam uma unidade, mas descontínua. É a mesma lógica usada para fazer a interligação entre as histórias. “O círculo não é redondo.”

Analisando cada uma das histórias pode-se perceber as cores se comportando de maneiras diferentes. No primeiro bloco (Palavras) as cores aparecem, quase o tempo todo, em símbolos religiosos. É como se elas estivessem contextualizadas, como se fossem mais naturais. Também encontram-se difusas na paisagem, compostas também de outras cores que dão o tom do local, como o verde e o marrom.

No segundo bloco (Faces) elas se destacam de forma mais considerativa devido ao fato de as outras cores (exceto branco e

preto) terem sido meio anuladas. Elas estão explícitas. Ainda no segundo bloco narrativo, vale perceber que as cores estão bem mais “soltas”. Aparecem em qualquer lugar, de qualquer forma e não têm exatamente um motivo para estar ali, não têm uma justificativa simbólica. A única hora em que reencontram essa justificativa é na igreja, voltando ao espaço da religião.

Tomando as cores azul, vermelho e amarelo como reveladoras da subjetividade de Alex, pode dizer, que elas estão deslocadas, assim como ele. Aquelas cores remetem sim à Macedônia, mas ele não consegue encaixá-las na sua vida em Londres. Ele não consegue articular suas lembranças da Macedônia com sua realidade londrina.

No terceiro bloco, quando Alex volta à Macedônia, as cores parecem, por um momento, reencontrar seu lugar simbólico. Porém, é um lugar diferente do que elas tinham no primeiro bloco. Agora, as cores estão na publicidade comercial ou institucional (Malboro, Coca-Cola, bandeira da ONU, sacola de compras...) Aos poucos, no entanto, vão perdendo essa contextualização, mesmo que deslocada, até que o azul, vermelho e amarelo somem, gradualmente, da tela.

Parece que nesse momento as cores ainda representam as emoções de Alex. No começo, ele sente a Macedônia modificada, mas ainda enxerga-se ali. Com o passar do tempo, essa identificação vai perdendo o sentido, pois ele passa a não concordar com a ordem vigente no local, até não se reconhecer mais como parte do lugar. Tendo Alex como um ser híbrido, não se pode dizer que ele circula bem entre as duas culturas: macedônia e inglesa. Ele não está adaptado a nenhuma das duas. Identifica-se, sim, com a Macedônia construída em suas lembranças, mas esta já não existe mais.

NOTAS

1 A Macedônia que faz fronteira com a Albânia, é formada, maioritariamente, de dois povos: macedônios e albaneses. No filme, os macedônios são ortodoxos e os albaneses são muçulmanos.

2 O Touro Sentado é uma figura mítica da Ortodoxia Oriental, citada também em outras partes do filme.

REDE DE REPRESENTAÇÕES
(CONFIGURAÇÕES DO CORRESPONDENTE
ESTRANGEIRO EM SITUAÇÕES DE
COMUNICAÇÃO INTERCULTURAL NO CINEMA
INTERNACIONAL, 1968-1988)
JÚLIO CÉSAR LOBO – UFBA – UNEB

A

Ismail Xavier

Nicolas Shumway e

Federico Subervi-Vélez

Vivemos, evidentemente, em um mundo não só de mercadorias, mas também de representações, e as representações – sua produção, circulação, história e interpretação constituem o próprio elemento da cultura. Em muito da teoria recente, o problema da representação está fadado a ocupar um lugar central, mas raramente é situado em seu pleno contexto político, basicamente imperial. Em vez disso, temos, de um lado, uma esfera cultural isolada, tida como livre e incondicionalmente disponível para etéreas investigações e especulação teóricas e, de outro lado, uma esfera política degradada, onde se supõe ocorrer a verdadeira luta entre interesses. Para o estudioso profissional da cultura – o humanista, o crítico, o acadêmico –, apenas uma esfera lhe diz respeito e, ainda mais, aceita-se que as duas esferas são separadas, ao passo que as duas não apenas estão relacionadas, como em última análise, são a mesma. (Edward Said, *Cultura e Imperialismo*).

Esse texto é um resumo de uma pesquisa de Doutorado em Ciências da Comunicação (Universidade de São Paulo, 1998-2002), visando, analisar um conjunto de filmes de ficção, realizados entre 1968 e 1988, em que se têm representações do correspondente estrangeiro ocidental de país do Primeiro Mundo a serviço no Terceiro

Mundo. Na montagem desse corpus, buscou-se levar em conta a emergência de questões oriundas de situações de comunicação intercultural em que a alteridade étnica, associada ao plurilingüismo, é um dado-chave com destaque para a dinâmica do relacionamento desse tipo de repórter com fontes ou guias-intérpretes nativos ou locais.

O ambiente das narrativas analisadas é marcado por tensões provenientes de elementos do neocolonialismo, guerra fria, movimentos de libertação, islamismo e intervenções norte-norte-americanas no Sudeste Asiático. Acreditamos que esses dados contextuais, em que se sobressaem aspectos da comunicação intercultural e um novo matiz na configuração do Outro étnico, são elementos importantes na contemporaneidade, e o cinema se tem revelado um campo fértil para a sua representação.

Os filmes selecionados mostram-se, em intensidade variadas, obras exemplares para o estudo do uso sutil de retóricas da argumentação, da construção de uma certa desqualificação do jornalista como “olhos e ouvidos” de uma sociedade, do acionamento de estratégias narrativas para a construção de parábolas de redenção e dos relacionamentos conflitivos entre o estrangeiro e o nativo, entre outros aspectos.

Temos, então, novas modalidades de conflitos, com ênfase para a guerrilha e a guerra civil, novas configurações do correspondente e dos seus interlocutores, mas, por outro, continuamos a registrar velhas estereotipagens. Numa contemporaneidade tão desigual, nas telas e foras delas, acreditamos que nunca é demais se discutir as imagens de um de seus desequilíbrios: a disseminação de preconceitos pela mídia.

Buscamos evidenciar determinadas estratégias narrativas com a finalidade de discutir as seguintes questões: a) como esses filmes caracterizam o correspondente como um tradutor cultural; b) de que modo e em que intensidade determinados referenciais culturais influenciam os repórteres; e c) como alguns aspectos importantes da subjetividade deles são tratados. Inserida nessa última indagação, inclui-se também uma busca de como se manifesta neles uma antiga dicotomia entre observar *versus* participar, questão que parece perseguir repórteres investigativos em filmes em que o universo da política é um dos mais relevantes em sua fatura.

Em geral, com maior ou menor intensidade, os filmes analisados parecem-nos constituir amostras significativas para uma discussão mais contemporânea em torno desses tópicos: a) “o Ocidente não possui mais respostas”; b) o jornalista em estado de crise, solucionada ora através de um percurso que culmina numa espécie de redenção, ora em salvação pessoal ou na radicalização fatal; c) a língua do Outro étnico como uma longa onomatopéia; d) o vínculo social que se constrói através da interação; e, por último, mas não menos importante, uma configuração de uma nova exotividade: à alteridade étnica dos antagonistas ou coadjuvantes dos protagonistas se soma, agora, no universo trabalhado, uma nova estereotipação em torno do que esses filmes entendem por “comunistas” e “fundamentalistas” islâmicos.

Partimos para as análises do corpus com as seguintes suspeitas:

a) seus artifícios narrativos em graus variados de virtuosidade encobrem construções de discursos, que buscam passar por “natural” aquilo que é fruto de uma peculiar visão de mundo, daí a pertinência de se utilizar elementos das teorias narrativas no campo dos Estudos Culturais; b) esses filmes constroem um novo “exótico”: aquele que vivendo no Terceiro Mundo é considerado no filme, sem maiores detalhes, como “comunista” ou “fundamentalista”, o antigo “perigo amarelo”, cujo componente racial é gritante encontra-se com o “perigo vermelho”. Têm-se “comunistas” e “fundamentalistas”, a “direita”; e c) as diferenças culturais, religiosas e raciais são tão importantes na construção dos pontos de vista que dominam quanto as categorias sócio-econômicas ou políticas; as discussões em torno de uma possível “objetividade jornalística” migram dos textos teóricos e da academia para a ficção cinematográfica.

As idéias-força que são nutrientes de nosso olhar crítico aqui são:

a) a abordagem que faz G. Simmel dos aspectos formais do estrangeiro. A carga semântica que é investida nele torna-se certamente mais rica se lhe é incumbida a função de reportar. Associe-se a essa tarefa o esperado “estranhamento”, que é considerado consensualmente como um dos itens fundamentais para o exercício de uma pretensa “objetividade”. Afinal, é de esperar um conjunto de qualidades da-

quele que é de outro país, a saber: não se encontra submetido a componentes nem a tendências específicas de grupo o que pode favorecer sua aproximação da “objetividade”; ele não se encontra preso a nenhum compromisso, que poderia vir a prejudicar sua percepção, compreensão e avaliação dos fenômenos; ele examina os dados com menos préjulgamento, justamente pelo seu esperado não-envolvimento; os seus critérios são mais amplos; e, finalmente, ele, o estrangeiro, não está ligado à ação pelo hábito, piedade ou por precedente (Simmel, 1983:184-5);

b) a argumentação a propósito do bordão “o Ocidente não possui mais respostas” fornecida em dois ensaios de G. Barraclough: “Do equilíbrio europeu de poder à era da política mundial” e “A revolta do Ocidente” (A reação da Ásia e da África à hegemonia europeia) (Barraclough, 1964);

c) a crítica a um certo “orientalismo”, segundo a argumentação de E. Said. Para ele, o orientalismo é um “corpo criado de teoria e prática”, em que se constata um “considerável investimento material” ao longo da história. A sua questão principal é se as diferenças culturais, religiosas e raciais são mais importantes do que as categorias sócio-econômicas e as político-históricas. Desdobrada, essa questão busca saber como é que as idéias adquirem autoridade, “normalidade” (Said, 1996).

O ponto crítico em comum entre todas as obras trabalhadas é a retomada do velho dilema-bordão: observar ou participar? Trata-se de uma questão herdeira das antigas representações artísticas dos correspondentes dos Aliados na Segunda Guerra Mundial quando as forças em conflito pareciam bastante delineadas.

Nos filmes em foco, quando há alguma “participação”, ela se corporifica de maneiras diversas: em *Os boinas verdes* (*The green berets*, EUA, 1968), dir. J. Wayne e R. Kellogs, um repórter dos EUA (D. Janssen) se compromete com um coronel “boina verde” (J. Wayne) a se empenhar junto ao seu jornal por uma cobertura mais enfática, defendendo a intervenção dos EUA no Vietnã; em *O ano em que vivemos em perigo* (*The year of living dangerously*, AUS., 1984), dir. P. Weir, um repórter australiano (Mel Gibson) acelera com o “furo” o desfecho de uma crise com vistas, em primeiro lugar, a uma promo-

ção na carreira, mas não se compromete pessoalmente com nenhuma das facções em luta; em *Com as Horas Contadas* (*Deadline*, ING, 1988), dir. R. Stroud, um repórter inglês (J. Hurt), vivendo uma espécie de exílio voluntário no Golfo Pérsico, empenha-se até a morte na recondução de um emir, seu velho amigo e pró-Occidente; em *Gritos do silêncio* (*The killing fields*, ING, 1982), dir. R. Joffe, um repórter dos EUA (S. Waterson) participa decisivamente na obtenção do exílio para os EUA da família do seu intérprete cambojano; e em *Passageiro, profissão: repórter* (*The passenger*, FR/ITA, 1975), dir. M. Antonioni, a saída para o dilema observar ou participar é uma crise do correspondente (Jack Nicholson).

A conversão ideológica, um dos resultados mais visíveis de uma “participação política”, que se observa no filme estrelado por J. Wayne não é ecoada nas outras quatro obras. Deixando-se de lado a apatia exalada pelo protagonista do filme de Antonioni, não se tem qualquer mudança na visão de mundo naqueles jornalistas interpretados por Gibson, Hurt e Waterson. Tanto o jornalista que cobre o bombardeio do Camboja (atualmente Kampuchea) quanto o que presencia uma crise no governo de Sukarno findam suas missões sem entenderem bem o que se passa à sua frente e muito menos são informados *a priori* sobre o contexto que terão que reportar. Essa relativa falta de maiores informações sobre os eventos a ser reportados é um traço recorrente nos trabalhos selecionados aqui, bem como na maioria dos filmes do subgênero de 1988 para cá.

Com exceção de *Os Boinas verdes*, a menos reflexiva das obras, todos os dramas estudados aqui colocam no horizonte de perspectivas do nativo ou residente uma constatação: “O Ocidente não tem mais respostas”. Nem sempre é possível se dizer quando esse bordão é expresso como elogio às respostas do Terceiro Mundo oriental ou como lamento do colonizado menos “libertário”. Lendo-a como um auto-elógio dos nativos, poderíamos aqui registrar até uma certa mudança no tom do cinema do Primeiro Mundo ao admitir um certo fracasso ou, pelo menos, uma fissura na ordem neocolonial. E, caminhando-se nesse sentido – a partir do que ocorre com as personagens emblemáticas de um Ocidente nos filmes dirigidos por Joffe e Weir –, mais uma vez, as representações sobre a empreitada dos

EUA no Sudeste Asiático (excetuando-se obviamente *Os Boinas verdes*) possuem certamente a sua parcela de contribuição na origem desses reflexos na órbita do cinema.

Cada um dos cinco filmes analisados produz uma diferenciada resposta a um dos referenciais de nossa abordagem: a discussão efetuada por Simmel a propósito dos aspectos formais do estrangeiro, constituídos por um movimento em direção a uma “síntese de proximidade e distância”, pois esse cidadão entraria em contato com todos os elementos do grupo sem estar organicamente ligados a eles via “laços estabelecidos de parentesco, localidade e ocupação”.

A componente de localidade aparece como um dado relevante – em uma concepção ligeiramente diferente – na performance do correspondente de *Com as horas contadas*. Pelo fato de ser um residente, ele está relativamente familiarizado com os trâmites insurrecionais na fictícia ilha de Hawar e, por isso, desconfia do modo tido como “pacífico” com que havia transcorrido a transição de poder no local. Por outro lado, seja pela amizade dele com o emir deposto ou por seu eurocentrismo ou por ambos, o protagonista não nos permite um igual acesso às idéias dos “fundamentalistas islâmicos”. Como ele se silencia sobre isso ou então se manifesta preconceituosamente, o filme, que adota o seu ponto de vista, triunfante no final, faz o mesmo, adere à sua personagem principal.

Os citados “laços de parentesco, localidade e ocupação” encontram-se completamente ausentes nos filmes dirigidos por Weir, Joffe e Antonioni, o que confirmaria a proposição simmeliana, mas faz-se necessário aqui um reparo. No filme dirigido por Antonioni, uma característica marcante da sua personagem principal é vista como um elogio, mas por outro, é desvalorizada pela sua esposa – que parece representar o senso comum – sob a alegação de o que o “distanciamento” dele era uma evidência de uma incapacidade de dialogar, de interagir em suma, o que é parcialmente confirmado no final abrupto da seqüência com o Curandeiro.

Nos filmes protagonizados por Mel Gibson e por Sam Waterson, estudados movimentos de proximidade e distância mostram-se produtivos para ambos. No primeiro, o correspondente australiano sabidamente vai-se afastando progressivamente do guia-intérprete-

cinematista em busca de outros aportes para suas apurações. No segundo filme, essa proximidade cria o espaço dramático para uma traição, sem a qual não teria sentido o que se tem depois: padecimento, remorso e a redenção do protagonista via resgate do Outro étnico. A figura do resgate do Outro étnico se apresenta também, mas com outra configuração, em *Os boinas verdes*, e a redenção aparece sofisticadamente, via parábola, em *Com as horas contadas*.

Um outro aspecto relevado por Simmel sobre o estrangeiro é de que ele estaria em condições de examinar as situações com “menos preconceito”, pois não se encontraria “amarrado à sua ação” por hábito, piedade ou por precedente. Podemos localizar como um “precedente”, por exemplo, um dado que compõe o movimento de aproximação do protagonista de *Com as horas contadas*: o fato dele ser um residente e a sua discriminação para com os “fundamentalistas”.

A “piedade” ou, se quisermos, compaixão, comparece em *Os boinas verdes* e em *Gritos do silêncio*, interferindo no processo de produção de reportagens. No primeiro, esse sentimento é um dado fundamental no processo de conversão do repórter dos EUA à causa norte-norte-americana: as mortes do líder Montagnard e da neta dele.

Dos três elementos que “amarrariam” a ação do estrangeiro na visão simmeliana, o do hábito, em nosso entendimento, pareceu ser o mais relevante para a nossa análise, por remeter a regras, códigos e convenções. Essa relevância nem sempre foi muito explicitada, mas, em *Passageiro...*, ela está minuciosamente discutida no diálogo entre a personagem interpretada por J. Nicholson e o seu sócia, o contrabandista de armas. Para o jornalista, não há como se fugir do hábito, que afeta os modos como interpretamos o “real”. Fala que é contraditada pela instância narrativa quando se utiliza e descarta com igual facilidade determinados códigos que se tornaram convenções em determinados gêneros cinematográficos, que, dessa forma, haviam criado, por consequência, hábitos de recepção.

Acreditamos que os filmes analisados refletem ou refratam, com os devidos descontos, algumas das colocações de Simmel e, nesse aspecto, também acreditamos que as suas categorias apresentaram para essa pesquisa uma certa funcionalidade.

Entendemos também que as análises empreendidas, acentuan-

do as diversas estratégias narrativas utilizadas por cada um dos cinco filmes (retórica da comunicação, uso e abuso da voz-over, a rememoração como elemento de argumentação na construção de uma parábola, a voz-over articulada a partir do discurso de outrem e a desvinculação da analepse da memória da personagem principal), tenham desenvolvido nossos argumentos e mostrado a pertinência do que pusemos em suspeição na introdução.

Em síntese: a) esses filmes constroem representações diversificadas dos correspondentes como tradutores culturais; b) os referenciais culturais, para não dizer étnicos, são importantes na visão de mundo dos protagonistas; c) os repórteres apresentam uma maior nuance em suas subjetividades (crises afetivas, existenciais, de caráter ou de confiança, dilemas morais, redenção e “síndrome do resgate”) do que nos filmes pré-Vietnã; d) há uma acentuada mudança de atitude do jornalista a partir de um “paradigma” do subgênero, que é *Os boinas verdes*; e e) há sofisticados recursos narrativos, nem sempre bem sucedidos, de (re)apresentarem uma mesma visão de mundo (neo)colonizante, procurando tornar como “naturais” determinadas “verdades”.

Acreditamos que as sínteses acima poderiam ser estendidas com uma maior ou menor pertinência a uma boa parte da produção cinematográfica de ficção realizada sobre a presença do correspondente de país ocidental do Primeiro Mundo em qualquer ponto do Terceiro desde 1968 até aproximadamente 1996. Nesse último ano, começam a surgir discretamente os primeiros filmes sobre os conflitos interétnicos nos Bálcãs, obras que operam um forte deslocamento em uma chave essencial em nosso estudo: o repórter como um representante voluntário ou involuntariamente tido e havido de uma “potência imperialista” com interesses específicos nos conflitos.

Nesses filmes em torno, principalmente, da guerra na Bósnia, cai por terra uma dualidade explorada em nosso corpus: uma tensão entre valores “ocidentais” e “orientais” como foco principal ou, pelo menos, importante no processo de produção de relatos. Essas novas produções alavancam novos temas – a guerra fria passa a ser uma expressão obsoleta neles –, buscam novos meios de dramatizar uma guerra civil, como a que envolveu bósnios e sérvios, e passam a se utilizar de novas estratégias ou a reciclar algumas antigas em sua dramatização.

Essa sumaríssima introdução a um outro corpus cinematográfico, a um outro argumento de pesquisa, não se quer um exercício de gratuidade. Com ela, avistamos várias coisas. Em primeiro lugar, ela pretende assinalar que a pesquisa realizada não se tem como um arcabouço de “modelo totalizante”, um molde pronto a ser aplicado a qualquer conjunto de filmes; em segundo, essa sumaríssima referência extracorporeia reafirma os limites do que se empreendeu e dá conta do que lhe é novo; e, por fim, ela completa um certo movimento, perfaz uma certa circularidade, pois é parte de uma conclusão, que registra o contexto que deu origem as análises e um outro que configura o seu término.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1997.

BARRACLOUGH, G. *Introdução à história contemporânea*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d. [1964].

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa, Vega, 1976.

SAID, E. *Orientalismo*. São Paulo, Cia. das Letras, 1996.

SIMMEL, G. *Sociologia*. São Paulo, Ática, 1983.

NOEL NUTELS, DOCUMENTARISTA

STELLA OSWALDO CRUZ PENIDO

PESQUISADORA DA CASA DE OSWALDO CRUZ

Este artigo é um resumo elaborado a partir da pesquisa realizada para minha dissertação de mestrado: *Noel Nutels, um cinema de alteridade*¹, onde fiz um levantamento e uma análise da obra filmica de Noel Nutels. Neste artigo, no qual vou deter-me mais detalhadamente no filme sobre os Pacáa Nova de Rondônia que, sem dúvida, é a obra mais emblemático de sua filmografia.

Noel Nutels, médico sanitarista, atuou por trinta anos em áreas indígenas. Foi médico da Expedição Roncador-Xingu (1943), criou e desenvolveu um trabalho de atendimento médico às populações indígenas e interioranas no Brasil – o SUSA, Serviço de Unidades Sanitárias Aéreas (1956-1973) –, participou com Darcy Ribeiro e os irmãos Villas Boas do grupo que veio a criar o primeiro parque indígena: o Parque Nacional do Xingu. Nesse período, realiza com sua câmera 16mm, um total de 34 filmes, em preto e branco e cor, com aproximadamente 5 horas de duração. Um material filmico que não foi montado, apesar de se identificar uma pré-montagem em filmes como *Pescaria e cerimônia*, na seqüência do *Kwarîp* do filme *Cerimônia e Missão médica entre os índios*, em *Bom Jesus da Lapa I e II*, em *Pacáa Nova*, etc. Os filmes não têm áudio.

É dentro do movimento do cinema direto que buscamos compreender o pensamento artístico de Noel, suas escolhas, suas imagens e a constituição de um cinema de alteridade. Não só o momento histórico marcado pelo desenvolvimento de novos equipamentos de imagem e som e o aparecimento de emulsões mais sensíveis marcaram a expansão do “cinema direto”. Noel inseriu-se nesse movi-

mento de expansão iniciado no final dos anos 50, que não só se libertou de uma forma industrial de fazer filmes, mas que como foi também um cinema que por razões históricas, técnicas ou artísticas, rompeu com toda uma tradição documentária através de posturas éticas e estéticas.

O cinema direto rompeu com este documentário objetivo baseado na relação sujeito-objeto; agora, o filme é ele mesmo um processo aberto em que o outro se cria. O documentário passa a ser “a arte do encontro, sob a condição de que o encontro seja o movimento de revelação de algo que está sempre por vir”².

Nas imagens de Noel, há uma possibilidade que não se confunde com o repertório material ou aspectos comportamentais próprios à preocupação antropológica, quando a imagem ocorre primordialmente numa dimensão ilustrativa, filmes que constroem um objeto a ser apresentado.

Num primeiro momento, poderíamos supor serem os filmes de Noel material etnográfico. Esta idéia não se sustenta, Noel se faz presente no decorrer das imagens. Ele e seu trabalho junto ao SUSA não se constituem enquanto um objeto a ser representado. É um processo de devir onde constituir-se em imagem é engajar-se, colocar-se responsável *diante* e não responsável por um outro de quem detenho o saber.

Assim, o cinema de alteridade de Noel Nutels se contrapõe ao cinema etnográfico clássico na elaboração da imagem de um outro enquanto objeto a ser construído.

O que nos importa aqui é fazer a relação das imagens com o pensamento e não relações sociais. Nesse sentido considero importante desenvolver uma discussão sobre o *senso comum* na arte a partir de Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?*³.

Para estes autores – nas três formas de pensamento Arte, Filosofia e Ciência – o artista, o filósofo ou o cientista debatem-se menos contra o caos do que contra os clichês de opinião; isto subentende que a luta contra o senso comum é fundadora do pensamento enquanto processo de criação. O pensamento é “fora de ordem” enquanto o senso comum pede ordem nas idéias.

As imagens que Noel encontra, descobre e revela através dos

seus filmes, projetam-se além das tentativas de uniformização próprias ao senso comum que busca sempre uma única força de interação, de compaixão pelo outro, distante e exótico que traz seduções espetaculares. Suas imagens fazem pensar o outro além do exotismo e da piedade. Há questionamento do outro para além do estatuto do objeto a ser registrado.

O contexto brasileiro onde Noel atua com seu serviço de saúde junto às populações indígenas começa dentro da Fundação Brasil Central que na década de 40 integra o movimento d'A Marcha para o Oeste, e prossegue na década de 50 quando cria o Serviço de Unidades Sanitárias Aéreas em pleno projeto desenvolvimentista, com a construção de Brasília, colonização e abertura de estradas, quando as nações indígenas brasileiras eram consideradas um entrave ao progresso.

A própria substância política do seu trabalho no SUSA é uma revolta contra estas imagens habituais no Brasil e no mundo que vêem o índio como um outro distante, exótico e em extinção. Nos filmes, Noel e o seu trabalho fazem parte das imagens. Ele não se protege num lugar a salvo, ele, seus desejos e pensamentos. O pensamento artístico é profundamente afetado pelo que vê e procura se expressar pela imagem. Há trabalho nestas imagens embora não haja montagem. Há criação.

No cinema, a ciência cria um objeto, o filme etnográfico clássico, onde o que importa é o rigor científico aliado à imagem – técnicas de corpo, técnicas materiais, ritualidades – o que se quer das imagens na abordagem etnográfica é um *maximum* de fidelidade científica e o que permeia esta “abordagem” é a imagem clássica do pensamento, onde a remissão à verdade constitui o movimento infinito do conhecimento e seu traço diagramático.

Considero o material fílmico de Noel Nutels arte e não simplesmente registro documental.

Na questão estética, na relação com a arte, há uma comunicabilidade possível entre os homens. O estético é fundamento de sociabilidade. Na relação que o tempo cria com a Arte, surge um novo sentido de subjetividade: o Outro

A imagem onde ainda reside alguma alteridade faz-nos lembrar que não somos os únicos no mundo. Permanece o desafio de mostrar

o outro, de estar com o outro. O devir sensível é o ato pelo qual algo ou alguém não pára de devir outro – É a alteridade empenhada numa matéria de expressão.

Em Deleuze, o Outro não é nem um objeto no campo da minha percepção nem um sujeito que me percebe: é, em primeiro lugar, uma estrutura do campo perceptivo que preexiste como condição: Outro *a priori* como estrutura absoluta, funda a relatividade do Outro. A estrutura de Outro é a do Possível. O conceito de Outro não pressupõe nada além da determinação de um mundo sensível como condição. Outro é a expressão de um mundo possível. Esta é uma questão que concerne à pluralidade dos sujeitos, sua relação, sua apresentação recíproca:

outrem é necessariamente segundo em relação a um eu? Se ele o é, é na medida em que seu conceito é aquele de um outro – sujeito que se apresenta como um objeto – especial com relação ao eu: são dois componentes. Com efeito, se nós o identificarmos a um objeto especial, outrem já não é outra coisa senão o outro sujeito, tal como ele aparece para mim; e se nós o identificarmos a um outro sujeito, sou eu que sou outrem, tal como eu lhe apareço⁴.

Há vários sujeitos porque há Alteridade, e não o inverso. Não é o eu, é a Alteridade como estrutura que torna a percepção possível. Definindo outro como a expressão de um mundo possível, fazemos dele o princípio *a priori* da organização de todo campo perceptivo.

O efeito fundamental da definição “Outro expressão de um mundo possível” é a distinção de minha consciência e de seu objeto. A abertura do mundo possível designa uma entrada no virtual, designa a apreensão das forças.

O Possível se define como o conjunto inumerável de singularidades intensivas,

Esse mundo possível não é real, ou não o é ainda, e todavia não deixa de existir: é um exprimido que só existe em sua expressão, o rosto ou o equivalente de um rosto. Outrem é antes de mais nada, esta existência de um mundo possível⁵.

Cada imagem, cada lugar que Noel filma, é um possível, um mundo possível, coerente com seus valores, seus focos de atração e

repulsão, seu centro de gravidade. Por mais diferentes que sejam uma das outras, estas imagens (em Bom Jesus da Lapa, os povos indígenas do Parque do Xingu, e dos outros interiores do Brasil que Noel registrou), cada um desses mundos possíveis, proclama sua realidade. As singularidades desses mundos pertencem ao campo perceptivo do Possível. A relação que Noel estabelece com outros-possíveis, assume uma realidade própria no seu trabalho do SUSA. A existência de um Noel *amigo* pressupõe um mundo sensível como condição:

Amigo designaria uma certa intimidade competente, uma espécie de gosto material e uma potencialidade... o amigo não designaria uma circunstância empírica, mas uma presença intrínseca ao pensamento, uma condição de possibilidade do próprio pensamento⁶.

O amigo vai introduzir até no pensamento uma relação vital com o outro. Alteridade para Noel introduz “o signo do não-percebido” no seu campo de percepção agindo no sentido de o fazer apreender o Outro mudando a qualidade do seu mundo. Esta estrutura do possível no pensamento assegura “as doçuras das contiguidades e das semelhanças” que nos permite habitar o mundo povoando-o “de um rumor benevolente”⁷. O conceito de amigo habita a estrutura Outro e também o Pensamento remete à potência do amigo nos mundos possíveis que exprime.

A origem da diversidade não é a diversidade do mundo mas a diversidade de olhares: alargar o campo do pensamento. O que importa é interrogar o mundo – inclinar-se em direção ao outro, aumentar o campo da estrutura humana inventando-se a si mesmo. “Voltar-se para...” O que é invocado por Noel é uma raça oprimida, bastarda, “irremediavelmente menor”.

Tornar-se índio “para que” o índio que é índio se torne outra coisa e possa escapar à sua agonia. Pensamos e escrevemos para os animais. Tornamo-nos animal, para que também o animal se torne outra coisa. A agonia de um rato ou a execução de um bezerro permanecem presentes no pensamento, não por piedade, mas como zona de troca entre o homem e o animal, em que algo de um passa no outro... mas... as obras de arte...contêm também sua soma inimaginável de

sofrimento, que faz pressentir o advento de um povo. Eles têm em comum resistir, resistir à morte, à servidão, ao intolerável, à vergonha, ao presente⁸.

A escritura do amigo não é “para...”, mas “diante”. É uma questão de devir. As questões que vão atravessar as imagens – o campo perceptivo – permanecem em aberto, criam outras questões, outros possíveis. Noel fala de si e dos outros. Nesta fragilidade está a evidência poética do material filmico.

O que é verdadeiramente criado desfruta de um caráter de autopoiesia pelo qual ele é reconhecido. Esta autoposição de si torna-se positiva e criadora através de um eu não sei (devir). A condição de criação consiste em relacionar-se mesmo pelo que não sabe. A arte potencializa condições de conhecimento em geral. Conhecimento que é potência de conhecer. Estamos todos sempre diante de alteridades. Produção portanto de um sujeito afetado que é outro/ alteridade para si mesmo. Ser afetado na “elaboração da existência, como imagem de arte sempre para outro”⁹, nisto consiste a comunicabilidade na arte.

Para trabalhar a questão da Arte, no filme *Pacáa Nova*, onde o pensamento artístico de Noel se elabora com bastante evidência, faço uso dos conceitos de *suplemento* desenvolvido por Serge Daney e retomado por Deleuze.¹⁰ e os de *imagem-afecção*¹¹ e *sensação*¹².

Para Deleuze, a crítica no cinema tem algum sentido desde que o filme apresente um suplemento, o suplemento é verdadeiramente a função estética do filme. Não os rios com uma função geográfica ou social, mas como movimento da claridade da luz na superfície da água ou a luz penetrando a mata no primeiro plano do filme *Pacáa Nova*. “É próprio do suplemento só poder ser criado, e é esta a função estética, ela mesmo suplementar”¹³. O suplemento é um pouco de arte e pensamento, dando à imagem este “suplemento interior indestrutível, essa beleza ou esse pensamento que a imagem cinematográfica cria e conserva. Conserva porque eles só existem na imagem, porque a imagem os criou”¹⁴.

A arte conserva, e é a única coisa no mundo que conserva em si, que guarda tudo que é possível, que cria. É uma relação com o Tempo, e embora não dure mais que seu suporte ou material, o que se conserva de direito não é o material, o que conserva em si é o *afeto*. A

imagem-afecção é uma imagem que se transmite diretamente, não precisa de uma ação ou uma história ou para ter sentido: a imagem torna-se pensamento capaz de apreender os mecanismos do pensamento. Nesse sentido ela é atual e virtual. Pode-se dizer que a esta imagem virtual se acrescenta um pouco mais de visibilidade. Esse pouco a mais visível é um ponto de passagem, algo que não está lá nem cá, uma virtualidade que se atualiza constituindo uma zona de indiscernibilidade que não suprime a distinção das duas faces – o real-imaginário, presente-passado, atual e virtual – e que é o caráter objetivo de certas imagens que são duplas por natureza. Para Deleuze, é este o ponto de gênese.

O cinema como forma de arte sempre quis construir uma imagem do pensamento, dos mecanismos do pensamento. O cinema sempre foi uma aventura da percepção, uma maneira de ver o mundo de muito longe ou de muito perto: uma arte de acomodar o olhar, de inventar distâncias e encontrar seus assuntos. O cinema cerca as imagens e procura circuitos cada vez maiores que unam uma imagem atual a um imagem-mundo. Grande circuito com imagens cada vez mais profundas:

PACÁA NOVA

Juscelino Kubitschek em seu livro *A escalada política: meu caminho para Brasília*¹⁵ se refere a Marcha para o Oeste da seguinte forma:

Ficou combinado, por fim, que o DNER (Departamento Nacional de Estradas de Rodagem) entrasse imediatamente em contato com o Serviço de Proteção ao Índios, com o objetivo de proceder a uma rápida colonização da nova estrada, através de um trabalho de integração das diversas tribos que haviam na região, com a promoção de culturas de seringueiras, de castanhas e de outras lavouras nas áreas, criando-se, dessa forma, fontes de riqueza necessárias à sobrevivência daqueles indígenas. No desdobramento desse plano, o Serviço de Proteção aos Índios organizaria equipes de doze homens, tecnicamente preparados, às quais incumbiria o trabalho de atrair os pacáas novos, os suruí, os quarás e os nambiquaras.

Noel em depoimento à CPI do Índio de 1968, relata:

em 1962 ou 1963, na qualidade de SUSIA, Setor de Unidades

Sanitárias Aéreas, nós fomos solicitados para atender um grupo de Pacáas Novos, que se dizia que tinham uma doença misteriosa, inexplicável, e que morriam (...) Não nos pareceu haver um problema de tuberculose. O que nós podemos constatar é que o causador da morte de 300 pessoas de um grupo de 400, foi fome. Na verdade eles morreram de fome (...) isto lembra os aspectos impressionantes e dolorosos dos campos de concentração.

O que constrói a força nestas imagens? Percorrendo rio acima, dias de viagem, mata fechada, facho de luz por meio das árvores, chega a equipe de Noel nesta aldeia em Rondônia. Terra firme, panorâmica lenta nos mostra imagens do atendimento odontológico e médico que veio nos barcos, alternadas com imagens de índios nus, esqueléticos. Chama-nos à atenção um primeiro olhar-câmera, fixo, o profundo dos olhos, a sombra das olheiras deste primeiro corpos-mundos registrado rapidamente. A câmera fixa e consciente se aproxima. Um segundo momento, corpos que se confundem, uns cobertos, outros nus. É um momento, onde não se consegue ainda ver com clareza. Nosso olho atônito não consegue reter estas imagens. Em seguida se esparrama diante de nós o vagar dos corpos-mundos diante da máquina de Raio X. Noel e sua câmera registram o grito que convulsiona os corpos e diante dos quais percorrem nossos olhos vazios. A câmera testemunha diante destes corpos a imagem dos corpos que estes instrumentos sensíveis como o Raio X, não conseguem revelar. Os Pacáa Nova arrastando sua fome frente à máquina de Raio X. As variações milimétricas dos corpos como conteúdo do tempo. A câmera aberta em plano geral – todos semimortos.

Noel não privilegia o espetáculo de horror no plano dos Pacáa Nova, não há *closes*, a câmera faz tomadas em plano-seqüência numa tentativa de não tornar incompreensível o sentido destas relações humanas. Plano final, um índio encostado numa cruz. A Figura está isolada, afastando assim qualquer característica ilustrativa. Isolar para romper com a representação, ater-se ao fato virtual e não histórico. O que há de particular nesta imagem é que não é pose, mas um instante trágico.

No filme sobre os Pacáa Nova (*Wari*) as imagens estão relaciona-

das com a história indígena no Brasil. Permanece a insistência de Noel e seu serviço, transportar médicos e equipamentos, cadeira para as avulsões dentárias, unidade geradora, aparelho de Raio X, transportar o isolamento de corpos-mundos que não devem ser vistos, que não devem ver, estão vazados.

O objetivo deste trabalho é pensar um Noel Nutels artista. Suas atividades médicas e científicas vistas sob o aspecto do Noel artista e humanista: "(...) O problema é científico. Por isso mesmo é que é humano. Eu não consigo dissociar as duas coisas: ciência e humanidade"¹⁶. O humano em Noel não é da ordem do vivido no sentido de ser responsável pelo homem. O humanismo não como uma "encarnação" do homem bondoso ou piedoso, mas do homem como uma questão, desfazendo certezas deste "humano universal". Ser responsável diante da vida. Colocar-se *frente* ao homem, índio ou romeiro, para que o devir minoritário seja oportunidade de vida frente ao intolerável. Um material fílmico que quer ser contato além de visão.

NOTAS

1 PENIDO, Stella Oswaldo Cruz. *Noel Nutels, um cinema de alteridade* – Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação, UFRJ, 1997.

2 PARENTE, André(org.). "Antropologia e cinema, questões de linguagem" *Caderno de antropologia e imagem*, 1995, p. 53.

3 DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix - *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

4 Op. cit., p. 27.

5 Op. Cit. pg 28

6 Op.cit. p. 11

7 DELEUZE, Gilles *Lógica do Sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p.315

8 DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix - Op. Cit., p.142.

9 LUZ, Rogério - *Sujeito, arte e criação*. Comunicação apresentada em mesa - redonda promovida pelo Círculo de Psicanálise – Rio de Janeiro, 1995.

10 DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

11 DELEUZE, Gilles. *A Imagem Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

12 DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon Logique de la Sensation*. Mariogios - Torino, Éditions de la Différence, 1996.

13 DELEUZE, Gilles, *Conversações*, cit., p. 95.

14 Op. cit. p. 100.

15 KUBITSCHKE, Juscelino – *A escalada política: meu caminho para Brasília*, Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1975, p. 324-325.

16 NUTELS, Noel. Entrevista n'O Pasquim em *Noel Nutels. Memórias e depoimentos*. Rio de Janeiro, José Olympio p. 23.

A AÇÃO DRAMÁTICA EM JOGO: DOCUMENTÁRIO E VIDEO

GAMES COMO AMBIENTE DE IMERSÃO

JOÃO CARLOS MASSAROLO – UFSCAR

A narrativa dos *games* difere das formas tradicionais de contar histórias não somente pela noção implícita de interatividade mas por se constituir numa estrutura dramática que se desenvolve no espaço, possibilitando ao jogador a experiência de mergulhar nos ambientes de imersão¹. Neste artigo, pretende-se analisar o modelo de ação dramática inaugurada pela narrativa interativa e as formas de exploração dos ambientes imersivos gerados pelos games. Um dos principais modelos para o desenvolvimento de um ambiente virtual multi-sensorial, 3D e interativo, é o sistema de realidade virtual inteligente utilizado a bordo das espaçonaves da Federação na série *startrek* (*startrek: Generations*, 1998), de Gene Rodenberry. O *Holodeck*², representa a “fronteira final” das tecnologias de imersão, combinando sistemas holográficos com outros aparatos existentes no século XXIV – no qual o filme e a série são ambientados, criando um espaço de imersão total. O *Holodeck* pode criar simulações com objetos sólidos, assim como personagens e cenários para os tripulantes da espaçonave interagirem. Essas simulações são baseadas em parâmetros reais ou ficcionais programados. Holoprogramas, como são chamados os programas executados pelo *Holodeck*, podem servir para tarefas que variam de simulação científica a treinamento operacional, passando pela criação de ambientes nos quais os tripulantes das espaçonaves vivenciam histórias que de um outro modo seria impossível por causa do isolamento da vida a bordo. Esse modelo de ação dramática, inaugurado por Aristóteles, diegético e mimético, representa para a tecnologia audiovisual atual um novo paradigma para o desenvolvimento de ambientes imersivos.

No cinema, os sistemas de imersão remontam ao “primeiro cinema”. *Tron: uma odisséia eletrônica* (*Tron*, 1982) de Steven Lisberger, é o filme que inaugura a odisséia dos jogos na realidade virtual ao mostrar o ser humano literalmente inserido no mundo tridimensional do computador. *Tron* utiliza uma forma pioneira de gerar imagem no computador para criar um jogo que se passa na realidade virtual. Atualmente, os sistemas mais sofisticados de simulação, tal como *Imax* e *Omnimax*, utilizam película de 70mm em pequenas salas para criar os efeitos 3D, submergindo o espectador na história. Nestas salas, o espectador é colocado no centro de um ambiente virtual, tal como as personagens que visitam o parque temático em *Jurassic Park: parque dos dinossauros* (*Jurassic Park*, 1993), de Steven Spielberg. Neste filme, a representação que o espectador faz do mundo dos dinossauros é conduzida pela visão subjetiva das personagens, tendo em vista os objetivos da narrativa em despertar sentimentos de risco e surpresa, enquanto nas salas da *Imax* e *Omnimax*, o campo de visão do espectador é obnubilado pelas proporções da tela e o efeito da ilusão em 3D persiste mesmo quando ele move a cabeça em diferentes direções. Esse efeito é reforçado pelas “pistas sonoras” espalhadas em pontos estratégicos da sala a fim de criar uma ambientação sonora tridimensional. Os efeitos gerados pela imagem e som tridimensionais acrescidos das maquinações cenográficas das cadeiras e do ambiente da sala, propiciam ao espectador a experiência de ultrapassar a realidade, tal como a personagem interpretada por Mia Farrow em *A rosa púrpura do Cairo* (*The purple rose Of Cairo*, 1985) de Woody Allen, que usa o cinema como estímulo para a sua sobrevivência até ser transportada para dentro do *real da tela*³.

Nos *games*, embora a tela seja plana e não ocupe o campo inteiro da visão do espectador, os gráficos induzem à sensação de envolvimento no jogo pelo mesmo mecanismo e o jogador participa das ações com avatares. A angulação subjetiva usada em *Quake* (*ID Software*, 1996), por exemplo, representa uma tentativa de simular a imersão na realidade virtual. Em *Tomb raider* (*Eidos*, 1997), o jogador se movimenta pelo espaço olhando para os lados, para cima ou para baixo, na perspectiva da personagem. Esses sucessivos deslocamentos conduzem o jogador por regiões da imagem determinadas por enunciados sonoros que indicam a presença, no espaço “em off”, de inimigos ou de passagens secretas, criando uma dinâ-

mica própria para os elementos que se situam fora do quadro da tela. Nesses games, o ponto de vista do jogador é o mesmo da personagem ficcional. Ao olhar para cima ou para baixo, para os lados ou para frente, o jogador vivencia em tempo real as ações do game. Em *Myst* (Broderbund Software, 1994), a paisagem visualizada pelo jogador a partir de seu ponto de vista é cercada pelos espaços vazios e silenciosos dos filmes *noir*. O uso do ponto de vista subjetivo estabelece uma importante diferença entre os filmes e os jogos na realidade virtual. No cinema, o narrador fílmico controla e edita a montagem das seqüências cinematográficas e, portanto, antecipa o ponto de vista do espectador, através de um sistema de representação predeterminado que legitima a autoridade do narrador fílmico e do próprio sistema. O recorte do real simulado pelas estruturas cinemáticas dos games produz a vertigem no jogador de mergulhar na direção de um centro vazio, destituído de realidade, como a situação vivida pelo personagem de James Stewart em *Um corpo que cai* (*Vértigo*, 1958), de Alfred Hitchcock. Na abertura do filme, a personagem de James Stewart corre por telhados íngremes até que, num determinado momento, desliza pelas bordas de um prédio, ficando dependurada na canaleta. Quando olha para baixo, na direção da rua, e percebe a altura em que se encontra, o espectador entra em contato com a acrofobia do detetive. A vertigem do ponto de vista da personagem coincide com a do espectador, provocando o movimento em espiral que impregna todas as cenas do filme. A espiral indica o lugar do espectador no jogo criado pelo mestre do suspense, obrigando-o a identificar-se com o ponto de vista da personagem principal do filme. Ao experimentar o efeito-suspense propiciado pelos atrativos do jogo, nos percursos labirínticos, o jogador retorna da beira do abismo com novas experiências para relatar. A função do abismo consiste em provocar no jogador operações estruturadas na forma de seqüências narrativas, e é por meio dessas seqüências que o significado do jogo torna-se real na consciência imaginativa do jogador.

*Um corpo que cai*⁴ apresenta-se como uma situação de jogo configurada pelo cinema que é válida para os *games* e a realidade virtual. A visão subjetiva da personagem de James Stewart conduz o espectador/jogador para os ambientes virtuais que não mais representam o mundo real, mas o simulam. Um modelo transfigura o objeto representado ao simular seu modo de funcionamento ao invés de apenas registrar o

movimento, como no caso do cinema e vídeo. O real figura em segundo plano e a simulação converte-se numa máquina de produção de territórios virtuais onde se localiza a produção contemporânea da ciência, da arte e da cultura. O modelo de simulação das estruturas cinemáticas é um sistema especializado e adaptável a diferentes estratégias. A sofisticação das texturas sonoras e visuais representa um modelo simulado dos ambientes virtuais no qual o modelo englobante dos games não corresponde mais aos espaços desérticos do *Monument Valley* (Utah), em *No tempo das diligências* (*Stagecoach*, 1939), de John Ford.

Nos ambientes que utilizam a realimentação sensória, telas largas e dispositivos de imersão, o cinema se transforma numa máquina de sensações táteis, visuais e sonoras, consubstanciando o mito do realismo integral numa dimensão hiper-realista. Nos *games*, modelos dotados de realismo e verossimilhança autenticam a ilusão de realidade gerada pela imagem cinematográfica, proporcionando ao jogador a experiência de interagir com a “imagem em movimento”. Primeiro, o jogador é destinatário dos enunciados lingüísticos e visuais da linguagem-máquina. Num segundo momento, ele se torna o leitor do programa e, posteriormente, interlocutor privilegiado da personagem ficcional. Ao manipular as instruções técnicas da linguagem-máquina, o jogador aciona a imagem-técnica para em seguida ativar o modelo do programa (as estruturas cinemáticas) e interagir na realidade virtual através de uma personagem ficcional determinada. Não se trata somente de alterar as ações ou fases predeterminadas na estrutura cinemática do jogo, mas de interfaces que possibilitam reconfigurar traços da personagem ficcional, por exemplo, como em *Diablo* (*Blizzard*, 1996), de Eric Schaefer e David Brevik; ou acrescentar novos mundos virtuais com a ajuda de desenhista/programadores, como em *Última on-line* (*Origin*, 1997), de Richard Garriott; ou ainda expandir os territórios indefinidamente, como em *Age of empires* (*Microsoft*, 1997), de Bruce Shelley, e *civilization II* (*MicroProse*, 1997), de Sid Meyer e Bruce Shelley. A ação do “contador de histórias” torna-se intuitiva quando navega pelo espaço sensorial da ficção-jogo. O mais importante é que ao interferir no efeito de realidade gerado pelo modelo, o jogador testa e experimenta a realidade simulada do jogo. Como essa realidade é um produto do conhecimento instrumental, a simulação caracteriza-se pela experimentação⁵.

Wittgenstein, nas suas *Investigações filosóficas* (1979), define os jogos de linguagem como enunciados que devem ser determinados por regras que especifiquem suas propriedades e o uso que delas se pode fazer, exatamente como o jogo de xadrez define o conjunto de regras que determinam as propriedades das peças e o modo certo de deslocá-las (Lyotard, 1986). Experimentar e testar modelos simulados do real é uma das principais características da noção de jogo. Historicamente, a função do jogo no ambiente social seria simular eventos que ocorreriam “dentro de certos limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras” (Huizinga, 1996). Esse fazer improdutivo, desplugado do real e destituído de qualquer finalidade, cujas regras enfatizam o modelo em detrimento do mundo real, transforma os *games* em ícones dos ambientes virtuais gerados no computador. Se os filmes são modos de percepção da realidade, os *games* são modelos de simulação do real que incentivam o jogador, enquanto sujeito do conhecimento, a dialogar com o narrador cibernético na lógica propositiva que legitima os jogos de linguagem na ciência contemporânea⁶.

Assim como no cinema ou no teatro, o acesso ao modelo cinematográfico dos *games* é viabilizado pelas rubricas do texto e da imagem, sendo que até o presente momento o comando sonoro é ainda uma hipótese de trabalho. Num texto escrito para uma peça teatral ou fílmica, os enunciados contidos nas rubricas textuais são objetivados pelos atores, cenários ou diálogos, para se transformarem na fábula representada, no palco ou na tela. Nos jogos de computador as rubricas textuais permanecem ativas e imanentes ao percurso do jogador, e os movimentos das peças no tabuleiro digital respondem a uma série de comandos apresentados por essas rubricas. Na verdade, as rubricas possibilitam a progressão dramática do jogo. As ações do jogador mobilizam o sistema de enlace doanel digital, movendo a história por diferentes caminhos, sucessivamente. Os enlaces simulam a “ficção-jogo” entre jogador e imagem numérica que, por natureza, é signo auto-referente. A construção da narrativa ocorre nesse processo de deciframento dos enunciados da linguagem-máquina, que informam o jogador sobre as condições de jogo, das personagens e das situações, estabelecendo os procedimentos de rotina.

Os processos comunicativos inserem-se tanto no campo extradiegético (jogador-máquina) quanto no intradieético (jogador-

história). Esses diferentes campos comunicativos relacionam-se num movimento de explicitação das regras do discurso instrumental. No momento em que uma rubrica é acionada pelo jogador para verificar, por exemplo, o nível de energia de sua personagem ficcional, o jogo é momentaneamente interrompido. A possibilidade de interromper-se as ações de um jogo acionando uma rubrica (enquanto no hipertexto essa possibilidade é viabilizada apenas através da estrutura em *link*) caracteriza-se como um elemento diferencial entre jogos e filmes, vídeos e televisão. Ao interagir através de rubricas com o sistema operacional da máquina, o jogador assume o papel de um demiurgo que se diverte em construir, deconstruir e interagir nos ambientes virtuais.

Por meio desse mecanismo, o jogador ascende aos jogos na realidade virtual como sujeito do conhecimento. Esse conhecimento se processa para além da dicotomia clássica entre sujeito/objeto⁷, concernindo somente ao universo dos jogos simbólicos. Como na narrativa interativa encontra-se embutido necessariamente o princípio de uma proto-subjetividade maquínica, as relações interdiscursivas dos jogos na realidade virtual são mediadas pelo conhecimento instrumental. A existência das rubricas faz dos jogos de linguagem maquínicos a atualização de um desejo desterritorializado que se desloca pelos campos topológicos da narrativa interativa, subvertendo a política autocentrada do narciso digital. Ao jogar com o acaso, o jogador exerce o duplo papel de jogador/personagem e diretor do filme em tempo real. Para o sujeito desterritorializado de seu desejo, a montagem de porções espaço/temporais ocorre no espaço das relações interdiscursivas criadas pela situação jogo. Quando interrompe uma jogada, o jogador susta o fluxo de informação, elegendo a descontinuidade narrativa como elemento primordial na articulação das ações, fazendo uso da montagem cinematográfica” como algo lúdico, como uma espécie de jogo, isto é, como um conjunto de regras mediante as quais o cinema transmite um simulacro de liberdade. A montagem, propriamente dita, efetua, sobre o fotográfico, autênticos atos de subversão” (Leone & Mourão, 1987).

Ao realizar junções inesperadas, o jogador produz uma série de interseções entre seqüências narrativas preestabelecidas, criando sínteses que representam novas possibilidades de jogadas. Como as ações do jogador produzem novos significados a cada interseção, a narrativa interativa e

os games compartilham a ausência de um centro fixo ou predeterminado. Ao escolher entre diferentes caminhos, as vozes emergem e concorrem entre si para provocar colisões geradoras da imagem-conceito. O jogador utiliza-se da intuição para ter uma apreensão global dos acontecimentos e da história; enquanto sua intervenção, nos jogos de ação, é indutiva, nos de estratégia é basicamente dedutiva. Ações indutivas podem ser descritivas ou acidentais, enquanto as ações dedutivas são, por natureza, lógicas. Na verdade, esse sistema caracteriza-se pelo dinamismo dos seus elementos e por sua conformidade com as ações do jogador. Conforme a posição do jogador dentro de um jogo, uma mesma ação pode ser descritiva ou acidental e vice-versa.

Muitas vezes, as ações são simultaneamente lógicas e descritivas, mas raramente acidentais. As ações do jogador são descritivas ou lógicas quando indicam com clareza o resultado da ação, assim como a intervenção do usuário no *hyperlink* de um hipertexto. Quando o jogador encontra uma porta para ser explorada, como acontece em *Quake*, ao abri-la sabe exatamente o que deve fazer no local em função dos objetivos da narrativa. Mas essa mesma ação pode ser considerada acidental quando o jogador desconhece as passagens secretas que, em *Doom* (ID Software, 1994), por exemplo, permitem novas possibilidades narrativas. *Outlaws* (LucasArts, 1998) tem como cenário uma cidade do velho oeste norte-norte-americano e *cowboys* violentos. As ações de atirar nos inimigos aparentam ser meramente lógicas e descritivas, mas quando os conflitos se esgotam e as possibilidades narrativas de uma fase do jogo parecem findar, surgem acidentalmente portas secretas e o jogo reinicia por outras vias. Em *Outlaws*, *Doom* e *Quake*, as ações descritivas ou acidentais se tornam lógicas quando o jogador usa o mapa das estratégias de RPG disponível no inventário para localizar a posição dos inimigos escondidos em minas abandonadas, celeiros e ranchos do velho oeste. Por outro lado, a ação descritiva ou acidental se transforma em intuitiva quando o jogador, depois de descobrir a existência das passagens, se arma de um padrão de jogo que lhe permitirá descobrir outros caminhos. Nesse processo, o jogador observa e perscruta o ambiente de forma intuitiva em busca de possibilidades narrativas, vasculhando os espaços cênicos e criando *links*, mas assim que comete um engano fatal na tentativa de decifrar ou encontrar novos caminhos, recebe um *game-over*. Provocar ou

ser vítima de um *game-over* não é ato de exclusão e muito menos de finalização da história. Trata-se da transformação de uma ação sensório-motora numa poderosa ferramenta de acesso aos mundos virtuais que faz do *game-over* uma oportunidade única de aprender com os próprios erros.

A narrativa dos *games* representa uma tendência evolutiva da ação dramática preconizada pelo *Holodeck*, permitindo ao jogador vivenciar suas ações através de sistemas programados para fornecer sensações físicas e visualização tridimensional do espaço virtual. Os modelos de representação que surgem da convergência de mídias interativas (cinema, CD-rom, DVD, TV Digital e Internet), combinam espetáculo e narração no desenvolvimento de interfaces que transformarão o computador e as experiências cinemáticas criadas neles. Essa convergência não representa necessariamente um momento de ruptura ou abandono das antigas formas de narrar, mas num diálogo que redefine a própria linguagem audiovisual como uma poderosa ferramenta de imersão.

NOTAS

1 Imersão: metáfora do mergulho na água, de aprender a nadar e a fazer coisas que os novos ambientes tornaram possíveis.

2 Horowitz, Janet M. *Hamlet on the Holodeck: the future of narrative on cyberspace*. Cambridge, MA, USA. MIT Press, 1998.

3 “Não sei, além do livro *Os Dez Dias Que Abalaram o Mundo*, se o John Reed do filme aproximava-se ou não do real. Isso pouco me importou. Para mim, era o *real da tela*, numa perspectiva consequente” (Leone, 1984).

4 A trajetória em espiral da narrativa é visualizada na “tela de descanso” da abertura do filme. Essa tela conduz o espectador para o interior dos olhos da personagem de Kim Novak. Os movimentos circulares de câmera e o penteado usado pela mulher, objeto da investigação do policial, reforçam a sensação dos espaços labirínticos da narrativa.

5 Em *Brainstorm* (EUA, 1983), de Douglas Trumbull, um sistema de realidade virtual grava visões, sensações e pensamentos de uma pessoa e os transfere para outro cérebro, criando *links* entre as personagens do filme. *Estranhos prazeres* (EUA, 1995), de Kathryn Bigelow, retoma esse tema, produzindo *links* e conexões que escapam ao controle do operador do sistema, como em *O passageiro do futuro* (EUA, 1992), de Brett Leonard.

6 Em *Neuromancer*, publicado em 1984, William Gibson descreve o ciberespaço como mundos tridimensionais habitados por tribos *cyberpunk*. As personagens cibernéticas e politicamente anárquicas do romance inspiram-se na cultura *punk*, no cinema *noir* e em convenções mitológicas. A descrição de Gibson do ciberespaço em 3-D atraiu esforços da comunidade virtual na busca de formas de interação.

7 Em *Solaris* (1972), de Andrei Tarkovsky, o saber adquirido no ciberespaço envolve a projeção do fundo impensado do pensamento. No filme, a fase crítica dos trinta segundos de imponderabilidade submerge os viajantes espaciais nos mundos virtuais.

Organizadores:

Afrânio Mendes Catani

Wilton Garcia

Bernadette Lyra

Gelson Santana

Mariarosaria Fabris

Fernão Pessoa Ramos

Tunico Amancio

José Gatti

Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema

SOCINE



Universidade Federal Fluminense

