



# XIII Estudos de Cinema e Audiovisual

- Volume 1 -



Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

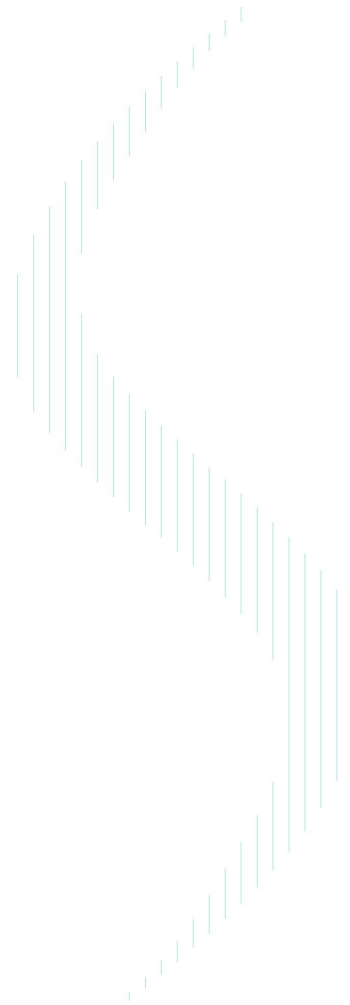


Organizadores: Gustavo Souza  
Laura Cánepa  
Maurício de Bragança  
Rodrigo Carreiro

ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL

# SOCINE

- Volume 1 -



ISBN: 978-85-63552-08-2

ANO XV – SÃO PAULO

2012

Gustavo Souza, Laura Cánepa, Maurício de Bragança, Rodrigo Carreiro  
(orgs.)

XIII ESTUDOS  
DE CINEMA E  
AUDIOVISUAL  
**SOCINE**

- Volume 1 -

SÃO PAULO - SOCINE

2012

XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Vol. 1/ Organizadores: Gustavo Souza, Laura Cánepa, Maurício de Bragança, Rodrigo Carreiro – São Paulo: Socine, 2012 –

358 p. (Estudos de Cinema e Audiovisual 1 – v. 13)

ISBN: 978-85-63552-08-2

1. Cinema. 2. Cinema brasileiro. 3. Cinema latino-americano. 4. Documentário. 5. Teoria (Cinema). 7. Produção (Cinema). 8. Audiovisual. I Título.

CDU: 791.34 (20a)

CDD: 791.4

# Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine

- Volume 1 -

---

*Coordenação editorial*

Gustavo Souza

*Capa*

A partir de arte gráfica de Fábio Portugal e Valdirene Martos

*Projeto Gráfico e Diagramação*

Paula Paschoalick

*Revisão*

Marcos Visnadi

---

1ª edição digital: setembro de 2012

Encontro realizado na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em setembro de 2011

© Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

## **Diretoria da Socine**

Maria Dora Mourão (USP) – Presidente  
Anelise Corseuil (UFSC) – Vice-Presidente  
Mauricio R. Gonçalves (Universidade de Sorocaba) – Tesoureiro  
Alessandra Brandão (UNISUL) – Secretária

## **Conselho Deliberativo**

Adalberto Müller (UFF)  
André Brasil (UFMG)  
André Keiji Kunigami (UFRJ) – representante discente  
Andréa França (PUC-RJ)  
Consuelo Lins (UFRJ)  
Ilana Feldman (USP) – representante discente  
João Guilherme Barone (PUC-RS)  
Josette Monzani (UFSCar)  
Laura Cánepa (UAM)  
Lisandro Nogueira (UFG)  
Luiz Antonio Mousinho (UFPB)  
Mariana Baltar (UFF)  
Ramayana Lira (UNISUL)  
Rodrigo Carreiro (UFPE)  
Rosana de Lima Soares (USP)  
Rubens Machado Júnior (USP)  
Sheila Schvarzman (UAM)

## **Comitê Científico**

Angela Prysthon (UFPE)  
Bernadette Lyra (UAM)  
César Guimarães (UFMG)  
José Gatti (UTP/UFSC/SENAC)  
João Luiz Vieira (UFF)  
Miguel Pereira (PUC-RJ)

## **Conselho Editorial**

Afrânio Mendes Catani, Alessandra Brandão, Alexandre Figueirôa, Alfredo Suppia, Ana Isabel Soares, Anita Leandro, André Brasil, André Gatti, Anelise Corseuil, Angela Prysthon, Arthur Autran, Beatriz Furtado, Carlos Roberto de Souza, Cezar Migliorin, Consuelo Lins, Cristiane Freitas Guntfriend, Denilson Lopes, Eduardo Escorel, Eduardo Peñuela Cañizal, Eduardo Vicente, Esther Hamburger, Felipe Trotta, Felipe Muanis, Fernando Morais da Costa, Fernando Salis, Fernão Ramos, Flávia Seligman, Gustavo Souza, Ícaro Ferraz Vidal Júnior, Índia Mara Martins, José Gatti, José Inácio de Melo Souza, Josette Monzani, Laura Cánepa, Luiz Augusto Resende Filho, Luciana Corrêa de Araújo, Luiz Vadico, Manuela Penafria, Marcel Vieira, Marcius Freire, Maria Ignês Carlos Magno, Mariana Baltar, Mariarosaria Fabris, Marília Franco, Maurício de Bragança, Newton Canitto, Patrícia Moran, Ramayana Lira, Renato Pucci Jr., Rodrigo Carreiro, Rosana de Lima Soares, Samuel Paiva, Sheila Schvarzman, Suzana Reck Miranda, Tunico Amancio, Victa de Carvalho, Wilton Garcia

## **Comissão de Publicação**

Gustavo Souza, Laura Cánepa, Maurício de Bragança, Rodrigo Carreiro

## ENCONTROS ANUAIS DA SOCINE

I	1997	Universidade de São Paulo (São Paulo-SP)
II	1998	Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro – RJ)
III	1999	Universidade de Brasília (Brasília – DF)
IV	2000	Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis – SC)
V	2001	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Porto Alegre – RS)
VI	2002	Universidade Federal Fluminense (Niterói – RJ)
VII	2003	Universidade Federal da Bahia (Salvador – BA)
VIII	2004	Universidade Católica de Pernambuco (Recife – PE)
IX	2005	Universidade do Vale do Rio Dos Sinos (São Leopoldo – RS)
X	2006	Estalagem de Minas Gerais (Ouro Preto – MG)
XI	2007	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro – RJ)
XII	2008	Universidade de Brasília (Brasília – DF)
XIII	2009	Universidade de São Paulo (São Paulo – SP)
XIV	2010	Universidade Federal de Pernambuco (Recife - PE)
XV	2011	Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro - RJ)
XVI	2012	Centro Universitário Senac (São Paulo - SP)



## **Apresentação**

- 10 *Gustavo Souza, Laura Cánepa, Maurício de Bragança, Rodrigo Carreiro*

## **- Volume 1 -**

### **Sobre gênero, tecnologia e espectador: enfoques contemporâneos**

- 13 Teoria do cinema feminista em tempos de mudança tecnológica:  
novas formas de espectadorialidade  
*Laura Mulvey*

### **Imagens de arquivo**

- 27 A voz inaudível dos arquivos  
*Anita Leandro*
- 38 Gênese em cinema: marcas da criação de Marienbad  
*Sônia Maria Oliveira da Silva*

### **Em torno da *mise-en-scène***

- 53 A *mise-en-scène* realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet  
*Fernão Pessoa Ramos*
- 68 A crise da *mise-en-scène* no cinema moderno  
*Luiz Carlos Oliveira Jr.*
- 84 A teoria do ator-autor  
*Pedro Maciel Guimarães*

## **Crítica de cinema**

- 95 Pier Paolo Pasolini: resenhas cinematográficas  
*Mariarosaria Fabris*
- 110 O cinema e a dinamite de seus décimos de segundo:  
aspectos da recepção crítica de Fernando Meirelles  
*Luiz Antonio Mousinho*
- 125 O papel da crônica mundana carioca na instituição do hábito  
de se ir ao cinema (1907-1908)  
*Danielle Crepaldi Carvalho*

## **Metodologias em educação audiovisual**

- 139 Laborav: audiovisual e colaboração na periferia do Rio de Janeiro  
*Alita Sá Rego*
- 154 Metodologias de quadro a quadro  
*Ana Paula Nunes*

## **Gênero e sexualidade**

- 169 Por um cinema menor *Mulheres no documentário brasileiro contemporâneo*  
*Carla Maia*
- 185 Josefina Jordán e *¡Sí, podemos!*:  
Transgressões de gênero no *Nuevo Cine Latinoamericano*  
*Marina Cavalcanti Tedesco*
- 197 Representações seminais de homens-objeto do cinema ao videoclipe  
*Rodrigo Ribeiro Barreto*

## **Afeto**

- 213 Narrativas sensoriais: a lógica do sensível em Cao Guimarães  
*Osmar Gonçalves dos Reis Filho*
- 225 Políticas do afeto: Linhas de força do cinema brasileiro contemporâneo  
*Ramayana Lira*



## **Performances, performatividades**

- 236 Performatividades: a presença e o gesto na estética audiovisual  
*Cesar Baio*
- 252 Zizek em *The pervert's guide to cinema*: um caso de leitura  
fílmica performativa e de "recepção criativa"  
*Mahomed Bamba*

## **Interseções com a literatura e com a pintura**

- 265 A "dificuldade" latino-americana no Barroco cinematográfico de  
Paul Leduc e Cao Guimarães  
*Regina Mota*
- 274 A literatura no cinema de Joaquim Pedro de Andrade  
*Elizabeth Real*
- 289 *Filme de Amor*: atravessamentos do erótico à carne  
*Adriano Carvalho Araújo e Sousa*

## **Melodrama na América Latina**

- 358 O melodrama sob a ótica do *nuevo cine latinoamericano*: rejeição e negociação  
*Fabián Núñez*
- 315 Lucrecia Martel: gênero e melodrama como representação  
*Mônica Brincalpe Campo*

## **Cinema transcultural**

- 328 O cinema-parábola de Nacer Khemir e sua 'trilogia do deserto'  
*Fernando de Mendonça*
- 341 Em alerta: os corpos disponíveis de Tsai Ming-Liang  
*Julio Bezerra*

## APRESENTAÇÃO

Este *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine* contempla parte dos trabalhos apresentados no último encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, realizado de 20 a 24 de setembro de 2011 na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). Os textos encaminhados à Comissão de Publicação (que contou com o auxílio de pareceristas *ad hoc*) compõem agora um rico panorama sobre a pesquisa em cinema e audiovisual realizada no Brasil.

Pelo segundo ano, a publicação será disponibilizada em dois volumes. Isso é um reflexo do significativo crescimento da área no Brasil, confirmando a Socine como o principal espaço acadêmico para o debate sobre a reflexão em imagem e som. Este momento é marcado por uma diversidade de temas e abordagens, em que a heterogeneidade tem se mostrado um importante aspecto. Heterogêneo também é o grau de formação e o tempo dedicado à pesquisa por parte dos autores, ou seja, o livro abarca desde pesquisadores *seniores* a iniciantes, revelando os diversos níveis e abordagens da pesquisa em cinema no País.

O primeiro volume traz o texto da palestra de abertura *Teoria do cinema feminista em tempos de mudança tecnológica: novas formas de espectadorialidade*, de Laura Mulvey, seguidos por dois blocos que apresentam discussões atuais: um sobre o papel e a importância das imagens de arquivo e outro que discute a ideia de *mise-en-scène* aplicada ao cinema. Os três blocos seguintes discutem crítica de cinema, a relação cinema e educação e as questões de gênero e sexualidades. Na sequência, dois grupos de textos debaterão temáticas que aos poucos vêm ganhando espaço e visibilidade nos estudos de cinema brasileiros: afeto e performance.

Ainda no primeiro volume, três trabalhos centram as atenções na relação do cinema com outras artes, a saber, literatura e pintura. Os dois blocos que encerram este primeiro volume debatem o cinema da América Latina e da Ásia, privilegiando, respectivamente, o melodrama e a transculturalidade.

O segundo volume abre com uma discussão sobre construções de lugares no cinema brasileiro. A seguir, o debate sobre mercado, produção e políticas audiovisuais. A relação do cinema com outras mídias, como a televisão, também está presente num eixo que agrupa três textos. O quarto bloco deste volume é dedicado ao documentário e o quinto aos estudos de som. A questão da identidade cultural é também abordada em mais dois artigos. Os diversos realismos, marcados por questões éticas, de alteridade e violência, compõem o penúltimo grupo de textos do livro. Por fim, trabalhos sobre o espectador e a recepção encerram esta edição.

Com a breve descrição dos eixos temáticos, nota-se que o leitor tem à sua disposição um arsenal de temas, abordagens e referências, e a Comissão espera contribuir para a consolidação de uma reflexão cinematográfica brasileira, que tem encontrado na Socine a cada encontro o espaço ideal para a materialização dessa possibilidade.

*Os Organizadores*



**Sobre gênero, tecnologia e espectador:  
enfoques contemporâneos**



## **Teoria do cinema feminista em tempos de mudança tecnológica: novas formas de espetatorialidade**

Laura Mulvey

É fato incontestável que o objeto por tanto tempo conhecido como “cinema” mudou radicalmente nos últimos vinte anos (na realidade, continua mudando).

Sem sombra de dúvida, suas alterações afetaram nossa área de estudo e, conseqüentemente, todos tivemos que enfrentar, de modos distintos, um fenômeno especial: o “problema do novo”.

Aqui, apresentarei três pontos introdutórios a este ensaio. Em primeiro lugar, esse “problema do novo” provoca dificuldades específicas para alguém da minha idade e geração. Sou uma pessoa cujo amor ao cinema antecede em muito a era digital, e o meu engajamento teórico e crítico relativo ao cinema remonta até mesmo à década pré-eletrônica dos anos setenta. Como teórica de cinema da era do celuloide, sou tentada a considerar-me, assim como ao próprio material, como fora de moda.

Em segundo lugar, pessoalmente, porque me era bem familiar, dado que minhas teorias iniciais de espetatorialidade baseavam-se em condições concretas de visualização. Quando escrevi “Prazer visual e cinema narrativo”, uma análise feminista dos filmes hollywoodianos de gênero e de espetatorialidade, no começo da década de setenta, assistíamos a filmes projetados no escuro, a 24 (ou aproximadamente) quadros por segundo.

Finalmente, quando os filmes passaram a ser vistos em condições bastante diferentes, percebi que minhas teorias não mais eram realmente relevantes em

atenção aos novos modos de espetar. Relutante em deixar para trás as tradições das teorias do cinema feminista psicanaliticamente influenciado, comecei a questionar-me sobre “o problema do novo” nesse contexto específico. As dúvidas levaram-me de volta ao passado, aos filmes que tinha em mente quando escrevi “Prazer visual e cinema narrativo”, ou seja, aos filmes do antigo sistema de estúdio de Hollywood – do pós-Segunda Guerra Mundial e do pré-década de 60.

Esse projeto fez com que o “problema do novo” retornasse a um “problema do antigo” e induziu-me a refletir de que maneira, se, e como as novas tecnologias de visualização afetaram minhas análises iniciais sobre esses filmes, suas relações de gênero, seu significado em relação às teorias feministas da espetatorialidade.

Resumindo: independente de quão fascinantes possam ser os produtos da era digital, não estou interessada nessa estética do novo. O que condiz com alguém de minha idade, e respectiva bagagem teórica, o que está relacionado comigo, agora, é como o novo possui uma relação transformadora relativamente ao antigo. E, como já argumentei em meu livro *Morte 24 vezes por segundo*, publicado em 2006, assistir aos filmes de celuloide, com o potencial interativo oferecido pela tecnologia digital, descortina um mundo inesperado de possibilidades estéticas e perceptivas.

Entretanto, nesta apresentação, quero concentrar-me em um elemento, entre as múltiplas possibilidades de relação existentes entre o antigo e o novo, ou seja, o digital e a película celulóica: as questões das imagens de masculinidade e feminilidade dos filmes hollywoodianos sobre os quais escrevi há cerca de quarenta anos. Meu trabalho divide-se em três partes, refletindo de volta, de forma diferente, as representações do corpo humano altamente diferenciadas por gênero, nas imagens de masculinidade e feminilidade que sempre estiveram nos fundamentos da teoria do cinema feminista.

A primeira parte interpõe-se entre minhas teorias da espetatorialidade, da década de 70, e as transformações sofridas pelas novas tecnologias de

visualidade; a segunda seção recorre a Rodolfo Valentino e a Robert Mitchum para ilustrar as contradições que afetam as representações de masculinidade na tela; a terceira concentra-se em Marilyn Monroe, na sequência curta de *Os homens preferem as loiras*, sugerindo que, além do erotismo evidente de sua imagem, existem outras camadas de significado latente. Em geral, sugiro que ver essas imagens imobilizadas, desaceleradas e repetidas permite que o material original revele as complexidades e contradições que não podem ser percebidas a 24 quadros por segundo.

## 1.

Na década de setenta, aprendi sobre as regras e tabus das representações de gênero em filmes de gênero de Hollywood, especialmente nos de ação, com homens fortes como protagonistas. Ao assistir hoje aos mesmos filmes em DVD, podendo interagir com eles, minhas percepções anteriores alteram-se radicalmente.

Agora o espectador pode interferir no fluxo de um filme, interromper seu desenvolvimento lógico e, acima de tudo, paralisar o movimento em determinados momentos especiais. Os filmes antigos de Hollywood, com a concentração intensa na figura humana e nas imagens de gênero, são altamente performáticos. Graças a essa ênfase no corpo e no seu significado, os movimentos das estrelas hollywoodianas – desacelerados e retardados – são particularmente reveladores.

Destaco dois pontos-chave:

Antes de mais nada, os filmes hollywoodianos, assim como aqueles comerciais mais populares, eram altamente antropomórficos. Obviamente, um cinema voltado para um sistema de estrelas concederia todo o privilégio às suas imagens, mantendo essa figuração de *glamour* no centro do quadro, com atenção toda especial dedicada a gestos, olhares e movimentos, favorecidos ainda mais

pela iluminação, por movimentos de câmera e primeiros planos. Nesse sentido, a beleza do corpo humano ocupava sempre o primeiro plano da tela.

Em segundo lugar, nesse cinema antropomórfico, a concepção do binarismo de gênero organizava-se essencialmente (discuto essa questão, de modo geral, em “Prazer visual e cinema narrativo”) em torno de uma necessidade de manter-se uma *ilusão de controle do masculino*, quase tão rigorosa quanto a necessidade de preservar a ilusão do próprio movimento. Decisiva para essa ilusão de controle era a integração da ação masculina no fluxo da ação narrativa; ao mesmo tempo, a mulher como espetáculo erótico, além de sua própria função como atração, absorvia a pulsão de voyeurismo que poderia tornar o homem feminizado e passivo.

Entretanto, uma vez que o movimento sofreu retardamento, esse cuidadoso equilíbrio de gênero, essa divisão de trabalho de tela, não mais se assegurou.

1. Retardo de movimento: uma vez que o espectador pode suspender o movimento do protagonista masculino numa imagem parada, numa pose, esvaziada de sua ação carismática (ainda que temporariamente), o seu sentido muda.
2. Fragmentação da narrativa: uma vez que o espectador pode repetir algumas sequências e pular outras, a linearidade estável e o avanço da história tornam-se irregulares e desiguais.
3. Assim, a aliança entre a ação masculina e o fluxo narrativo se enfraquece.

De uma perspectiva psicanalítica, essas mudanças envolvem, ao mesmo tempo, uma guinada nas relações de poder entre o espectador e a tela e um enfraquecimento do lado masculino da oposição binária que o cinema hollywoodiano tinha protegido com tanto zelo. Evidentemente, uma vez que o controle dos movimentos das figuras humanas na tela passa para as mãos do espectador, ele ou ela detém um novo domínio sobre eles – algo impensável



nos dias de “24 quadros por segundo”. Há certo prazer nesse novo exercício de controle, o qual associei em *Morte 24 vezes por segundo* ao desejo do espectador de manter e possuir a imagem da tela ilusória, especialmente da figura humana. A pulsão e o desejo desse espectador possessivo podem beirar o sadismo. Freud enfatiza que se o instinto destruidor ameaçar o ego, a libido desvia-o para fora. Segundo ele: “O instinto é então chamado de instinto destrutivo, instinto do domínio ou instituto de poder. Uma parte deste instinto é colocada diretamente a serviço da função sexual, na qual tem um papel importante a desempenhar. É o sadismo propriamente dito”.

O espectador possessivo interrompe o movimento e o fluxo natural das ações do protagonista. A figura, antes todo-poderosa na tela e fora dela, é agora exposta em sua beleza exibicionista e subordinada à manipulação e à posse. Ademais, quando ele ou ela interrompe o fluxo e o movimento narrativo, o espectador ou a espectadora possessivos cometem um ato de violência contra a coesão de uma história, contra a integridade estética que a mantém coesa e a visão de seu criador. Em ambos os casos está presente um elemento de instinto sádico, expresso por intermédio do “desejo de domínio e vontade de poder”. Ademais, a figura masculina suspensa torna-se vulnerável ao olhar ativo do espectador, com as conseqüentes conotações de passividade e feminização, tornando nebulosa a rígida diferenciação entre os instintos sexuais descritos por Freud como ativo/masculino e passivo/feminino.

Gostaria, por um instante, de fazer uma digressão a fim de evocar o “problema” proposto pela estrela masculina e a implícita ameaça à sua imagem e representação de masculinidade tão cara ao patriarcado. Em sua análise de Rodolfo Valentino, Miriam Hansen argumentou de modo convincente que a persona cinematográfica do ator era tão diferente dessa norma patriarcal que seus filmes e sua iconografia podem ser interpretados, na realidade, como ilustrativos dos tabus em torno da exibição da beleza masculina como objeto de prazer visual – praticamente tão subversivo quando atraente para homens e mulheres. Neste exemplo, embora o desejo seja o da fêmea dominante, existe ambivalência

suficiente na imagem para permitir espaço para o desejo homossexual também. Este é um trecho extraído de *O águia*, 1925, direção de Clarence Brown.

## **2. A estrela masculina: Robert Mitchum em *O grande roubo* (Don Siegel, 1947)**

Ao assistir a esse trecho, sequência de abertura do filme, interessei-me na forma pela qual o filme negocia o seu desejo de exibir a beleza e a atração de sua estrela ao olhar do espectador, protegendo ao mesmo tempo sua imagem masculina. A sequência foi projetada para culminar, literalmente, com uma série de movimentos, até o momento em que Mitchum é revelado – e mantém-se parado, numa pose para a câmera e para o espectador. William Bendix, o personagem ator e cara durão, que lidera a sequência em direção à estrela, é quem interpõe a contradição entre a pose de Mitchum e as exigências de sua masculinidade. Foi somente ao repassar e repetir a cena que me dei conta do quão cuidadosamente é articulada a alternância entre quietude e movimento. A tranquilidade de Mitchum fora prefigurada no desempenho de Bendix: em dois momentos cruciais ele faz uma pausa, permitindo à câmera captar seu perfil, sua sombra e sua *mise-en-scène noir*. Em seguida, a cena desdobra-se numa luta, de modo que o momento de exposição da estrela ao desejo de contemplação do espectador é deslocado para o desempenho de sua agressividade masculina.

Meu interesse nessa sequência, que começou como um questionamento do problema da exposição da estrela masculina ao olhar, deslocou-se cada vez mais em direção às suas qualidades cinemáticas. Quando os momentos em que Bendix assume uma pose momentânea são estendidos além do propósito narrativo, o espectador também se desloca além do registro do personagem e do drama, para refletir sobre os efeitos da luz e da sombra e as qualidades especiais do *close-up*. Bendix, o cara durão, torna-se um veículo para a fotogenia enquanto, é claro, atua como representação da agressividade masculina. A beleza do próprio

cinema inscreve-se nas linhas de movimento rumo à estrela, de modo a que o drama manifesto do confronto entre Bendix e Mitchum torne-se uma questão de estética como política de gênero. Entretanto, o movimento cinematográfico calculado em direção ao momento revelador, a aparição da estrela, também prefigura sua imagem como *mise-en-scène*, especialmente sua duplicação no espelho e o uso do próprio espelho como uma configuração do espetáculo.

Já sugeri que, sob o discurso manifesto do problema da masculinidade, dos temas evidentes de agressão e violência na confrontação de abertura entre Robert Mitchum e William Bendix reside uma série de imagens latentes que trabalham para quase subverter o manifesto. O filme utiliza seu antropomorfismo, a sua intensa concentração sobre a figura humana, para produzir momentos de pose, nos quais a fotogenia da figura humana se funde com as qualidades fotogênicas de luz, sombra, movimento e imobilidade. Pelo menos em minha opinião, essa alternância de interesses entre a análise da representação de gênero e o prazer de descobrir seu enraizamento na estética do próprio cinema emergiu, paradoxalmente, fora da manipulação do tempo e das sequências possíveis – quando se assiste, agora, a filmes em DVD. Entretanto, são a precisão do desempenho das estrelas hollywoodianas e as características específicas da película celulótica que tornam essas oscilações possíveis.

### **3. A estrela feminina: 30 segundos do filme *Os homens preferem as loiras* (Howard Hawks, 1953)**

Há alguns anos, digitalizei e reeditei cerca de 30 segundos da cena de abertura *Two little girls from Little Rock*, do filme *Os homens preferem as loiras*, para analisar a precisão dos movimentos de dança de Marilyn Monroe, como também para prestar um tributo à perfeição de seu desempenho. Através desta sequência, gostaria de sugerir que, ao diminuir a velocidade do fluxo do filme e pausando em determinados momentos, outros discursos e significados surgem

subjacentes à exuberante manifestação da figuração erótica de Marilyn, talvez uma síntese da estrela feminina enquanto atração sexualizada. Uma vez mais, a sequência presta testemunho à forma pela qual a manipulação artificial do filme realizada pela tecnologia digital permite ao espectador retardar e repetir a imagem, possibilitando que se encontre algo a mais no material original em celuloide. Entretanto, enquanto na cena de *O grande roubo a mise-en-scène* contribui para o aprofundamento da temática e da estética, aqui ambiente e cenário se dissipam, trazendo para o primeiro plano a própria Marilyn e suas características iconográficas.

Gostaria de chamar a atenção para quatro tópicos que irei enumerar para, em seguida, exibir a sequência:

1. artifício e maquiagem
2. desempenho e gestualidade
3. o animado e o inanimado
4. a máscara da morte

Quando diminuí o ritmo da sequência, descobri que não estava impondo uma interpretação ao desempenho de Marilyn, mas, em vez disso, buscando suas qualidades intrínsecas a fim de expor uma nova visibilidade.

“A intensidade da ‘pintura’ nas feições de Marilyn, como um tipo de máscara facial era uma das características marcantes do seu desempenho. Essa máscara, conforme utilizada, capturava sua expressão facial antes de qualquer pausa artificial no fluxo do filme, enquanto seus *close-ups* davam ao mesmo tempo a impressão da prorrogação do tempo. Ou seja, sua própria aparência cosmética beira a entropia, lembrando a imagem em movimento de sua origem quando em repouso. Embora seja de conhecimento geral que

o *close-up* tem relação privilegiada com a fotogenia, a pausa nesta cena indica que Marilyn dominou e elaborou sua própria série de expressões: a boca fortemente pintada de batom com o sorriso largo, combinado com olhos semicerrados e a cabeça inclinada para trás.

O aspecto de máscara da natureza cosmética da aparência fortemente artificial de Marilyn possui sua própria estase, de forma que pausar sua imagem parece simplesmente revelar uma pose que já estava lá. Entretanto, a máscara também sugere vulnerabilidade, ocultando algo por trás de seu artifício e, assim, sempre sugerindo que se poderá rachar ou desmoronar, mais à vontade na quietude da pose do que em movimento. Além disso, o artifício de seu rosto combina com o louro de seus cabelos exuberantes e antinaturais. Nesse sentido, a aparência de Marilyn simboliza o exagero do feminino erótico, um aspecto fundamental da produção do corpo feminino para o sistema de estrelas. Ao mesmo tempo, reafirma que qualquer imagem dependente basicamente de “construtividade” também denota fragilidade, e oculta mais do que revela.

Não há dúvida de que a dança como forma de desempenho realça a pose. A dança em si exige um controle do corpo que força a natureza humana ao limite, agindo também como uma figuração de artifício. Dançar também requer uma alternância entre movimento e pose: o gesto desenvolvido encontra um ponto de imobilidade para em seguida desdobrar-se mais uma vez. Entretanto, o desacelerar desta sequência revela que os gestos de Marilyn quebram e fragmentam o movimento da dança como tal. Do movimento leve de sua mão em direção ao coração, à puxada da alça no ombro, à inclinação de seu corpo em direção ao espectador, ao seu aceno até o *close-up* final e imprescindível de Marilyn Monroe – todo o gestual desempenhado com uma precisão que parece esgotada de sua humanidade natural. Como deixei claro anteriormente, sua figura torna-se a figura de cinema em si, a própria fusão de quietude e movimento, seu fascínio e artifício essenciais. Da mesma forma que a máscara da beleza ameaçava rachar-se, assim também os mecanismos do cinema, que precisavam ser ocultados para que a ilusão do belo aparecesse com credibilidade na tela, e sempre foram vulneráveis ao colapso.

Concluindo, a reelaboração da imagem de Marilyn, talvez, mais particularmente do que a maioria das outras estrelas, inscreve-se retrospectivamente no contexto de sua morte prematura, que praticamente não se distingue do seu estrelato. A máscara da beleza e a máscara da morte parecem ser estranhamente próximas. Em seu *close-up* final, na minha sequência retrabalhada, o semblante de palhaço primoroso é tocado por um momento de tristeza, invisível a 24 quadros por segundo. Esta imagem pausada lembrou-me as Marilyns, concebidas por Warhol após sua morte, em sua versão *silkscreen* da máscara de morte. A superposição imaginária da imagem de Warhol sobre o traço inanimado da Marilyn viva denota a percepção do sentido protelado, como se sua morte pudesse ser vista prefigurada, de modo retrospectivo, nesta pose. Da imagem cristalizada surge uma consciência aguda da sua presença “naquele momento”, que se condensa com a imagem da máscara da morte, bem como a mensagem fotográfica que transporta a presença do passado preservado no futuro. O conhecimento retrospectivo sobre a morte prematura e ainda misteriosa de Marilyn paira sobre esta imagem que, historicamente, pertence ao seu verdadeiro primeiro triunfo como uma estrela e que consagrou o “estilo” Marilyn, com o qual ela projetou sua persona pública.

Esse tipo de conhecimento adicional aflora à consciência com a duração temporal do momento imutável, ele próprio rememorativo da semelhança com a morte que a fotografia inerte tem, mais do que a energia de um filme. Traz consigo também o “arrepio causado pela catástrofe que já ocorreu” que Roland Barthes menciona em relação a Lewis Payne, o jovem fotografado pouco antes de sua execução: “Leio ao mesmo tempo: isto será o que tem sido; observo com horror um futuro antecipado no qual a morte é um jogo”. Aqui outra questão paradoxal do cinema emerge claramente: não apenas a máquina anima os quadros pausados inscritos com imagens inanimadas de seus atores humanos, mas também reveste suas imagens com a ilusão de vida, mesmo muito tempo após suas mortes reais, como os protagonistas executam e reexecutam com perfeição seus gestos agora antigos, mas mantidos artificialmente (embalsamados).

Tenho argumentado que as várias repercussões do que abordei aqui são não só inerentes ao desempenho dos(as) protagonistas, mas também precisam do tempo adicional das imagens congeladas, retardadas e repetidas, para que saiam de sua latência implícita para a consciência do espectador. Nesse sentido, o conteúdo manifesto da imagem de Marilyn, concebida para o olhar *voyeur* e prazer visual do espectador, é modificado por considerações que repercutem tanto sobre a dependência geral do estrelato quanto na construtividade e artifício, bem como na versão dessa configuração da própria Marilyn. Talvez não seja senão uma coincidência dizer que comentários sobre sua imagem e contradições advieram ao final do sistema de estúdios de Hollywood, no momento de seu declínio, de modo que a própria Marilyn é emblemática da autoconsciência que tantas vezes acompanha o fim de uma era.

### **Comentários finais**

Embora tenha sido forçada a retornar e revisar minhas ideias iniciais sobre espectadorialidade, os novos mecanismos de exibição digital (que venho abordando) também geraram novas relações de desejo. Devo ressaltar que a reflexão sobre uma mídia, o cinema, por meio de seu deslocamento para outra, eletrônica ou digital, envolve necessariamente um sentido imediato de perda, o desaparecimento de algo precioso essencial à beleza da película de celuloide, quando assistida a 24 quadros por segundo. Porém, à parte essa perda, o rompimento do filme, a partir de seu cenário principal, implica outro “desejo de cinema”. O primeiro plano das estrelas hollywoodianas, tão central para o seu antropomorfismo indispensável, modula este desejo rumo à figura humana em particular; descobre-se um novo prazer à medida que o espectador paralisa o fluxo do filme para habitar no corpo, seus gestos, movimentos e olhares. E, em seguida, ao reanimar a imagem, trazendo de volta a ilusão da vida à imagem em celuloide, o espectador consegue acompanhar o fluxo do filme para seguir as transições especificamente cinemáticas do *close-up* à tomada longa, da figura

isolada à sua justaposição com outras na tela. A imagem da estrela é sempre realçada pelo comando hollywoodiano da linguagem do cinema, seus efeitos de iluminação, seus movimentos de câmara e assim por diante. Finalmente, uma vez encontrado o momento precioso, o espectador pode retornar a ele e repeti-lo, até o limite de fetichismo.

Neste artigo refleti sobre as implicações estéticas da “repetição” e do “retorno”, conforme possibilitadas pelas novas tecnologias de visualização de filmes. Porém o trabalho no todo é um exercício de repetição e retorno. A “crise” da espetacularidade, o “problema do novo” que evoquei no início possibilitou-me retornar aos filmes de Hollywood que tornaram possíveis minhas análises em *Visual pleasure and narrative cinema*. Talvez, independente de quão teórico meu retorno inicial ao cinema possa ter sido, ele envolveu um grau de fascínio renovado mais uma vez não só com o binarismo obsessivo dos papéis de gênero desempenhados na narrativa e na tela, mas também com a forma pela qual a própria rigidez possibilitou sua desconstrução. Ao fazê-lo, o espectador descobre prazeres inesperados e outros compromissos com o desejo nos quais esses modos recém-constituídos ultrapassam as fronteiras da rigidez de gênero. Ao considerar a natureza desse espectador, inclinei-me a considerá-lo feminizado. Entretanto, preferiria concebê-lo como “emasculado”, despojado dos adornos das ansiedades patriarcais e dos mecanismos de defesa. Assim, esta forma de examinar efemina o controle do fluxo da narrativa pelo personagem masculino e resgata-o do papel neurótico e superativo de guardião da masculinidade patriarcal.

O filme, uma vez submetido à repetição e ao retorno, afeta-se também com a violência infligida à sua coerência e continuidade, com a extração de um fragmento do todo que, semelhante ao que acontece no corpo, “fere” sua integridade, mas cujo processo, em outra metáfora, “destranca” o fragmento da película e abre-o a novos tipos de relações e de revelações que tentei sugerir neste trabalho. Também exercitei a proposta de que, ao invés do regime da então extremamente dominante supremacia de gênero, outras formas de fascinação podem ser encontradas. Por exemplo, o misterioso, do mesmo modo ligado



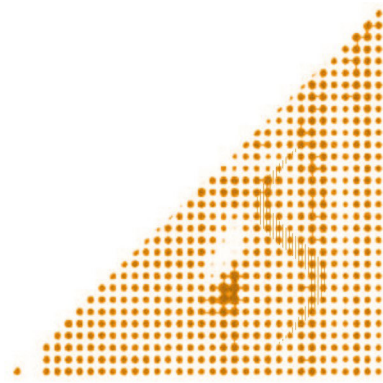
à passagem do tempo e à relação do corpo humano com a máquina, agora arcaica – sua persistência na tela como “corporificação” de mortos-vivos. Todo esse deslumbramento, é óbvio, esteve intimamente relacionado à essência do cinema através dos tempos. Agora, no entanto, o espectador pode fazer esses “fantasmas” surgirem como por encanto, na máquina, com o toque da ponta de dedos masculinos ou femininos.

Tradução: Daniel Sobreira e Maria Lavínia S. Magalhães

Revisão: Heloísa Prazeres e Marcos Visnadi



## Imagens de arquivo



## A voz inaudível dos arquivos\*

Anita Leandro (ECO/UFRJ, professora adjunta) <sup>1</sup>

A montagem cinematográfica tem a capacidade de tornar perceptível o testemunho silencioso de certas imagens de arquivo – imagens muitas vezes nuas, desprovidas de linguagem, estocadas sem som, sem assinatura ou texto, mas tão próximas do real que podem ser reinseridas no curso da história exatamente pelo que são: documentos, rastros do passado. A força desse tipo de montagem se encontra na própria fragilidade do vestígio, exposto em sua materialidade documental, sem retórica nem discurso. É mais ou menos o que acontece em *Natureza morta* (2005), segundo filme da cineasta portuguesa Susana de Sousa Dias, construído na mesa de montagem, sem nenhuma entrevista ou comentário, tendo como matéria-prima fotografias de identificação de presos políticos produzidas pelo regime de Salazar entre 1926 e 1974. Trinta anos depois do final da longa ditadura portuguesa, uma palavra muda, que não pertence a ninguém, nem ao retratista da polícia, nem aos prisioneiros fotografados e, menos ainda, ao regime já extinto, emana, agora, das próprias imagens e se faz ouvir, graças à montagem. Nesse filme, o registro visual é tratado como matéria viva, capaz de testemunhar sobre o passado, mesmo sem dizer nada. O silêncio é o testemunho desses retratos em preto e branco e o método de montagem da cineasta, a condição de possibilidade de escuta do inaudível. Vemos tão profundamente e tão de perto essas imagens sem som e sem adorno que conseguimos ouvir a voz longínqua do passado nelas refugiada.

Com mais dois outros documentários – *Processo-Crime 141-53/Enfermeiras no Estado Novo* (2000) e *48* (2009) – *Natureza morta* forma um tríptico sobre os

48 anos da ditadura Salazar. Além do tema, os filmes de Susana de Sousa Dias têm em comum a referência a uma mesma fonte documental: o acervo fotográfico da Polícia Internacional e de Defesa do Estado/Direção Geral de Segurança, a PIDE-DGS, como era chamado o DOPS português.<sup>2</sup> Em todos esses filmes, a montagem reserva ao silêncio um papel preponderante. Em *48*, por exemplo, composto por retratos do fichário da PIDE e por depoimentos em *off* das pessoas fotografadas, entrevistadas mais tarde pela cineasta, um silêncio denso se aloja nos interstícios da fala de cada testemunha e, como uma bruma sobre a fronteira entre passado e presente, envolve a palavra, projetando-a num tempo impreciso.

Mas, em *Natureza morta*, o silêncio não é mais apenas esse elemento propício à elaboração da memória e à construção de uma narrativa da história. Ele é o próprio conteúdo do testemunho. Em *Natureza morta*, filme que coloca em primeiro plano a mudez original de toda fotografia, testemunhar é guardar, em silêncio, um preceito ético. A ausência de fala participa da própria poética dos documentos mostrados e a banda sonora, uma trilha quase visual, concreta, composta por António de Sousa Dias com barulhos de portas de prisão, tiros e explosões, se limita a propagar o som potencial dessas imagens mudas.

Que poética é essa e que revelações esse testemunho mudo nos reserva? O filme é construído por meio da montagem alternada entre sequências de imagens fixas (os retratos dos prisioneiros) e sequências de imagens em movimento (diferentes materiais de propaganda do regime). De um lado, imagens secretas dos arquivos da polícia, seu fichário de presos: do outro lado, imagens públicas, extraídas de cinejornais, documentários oficiais e reportagens produzidas em Portugal e nas colônias africanas no período salazarista. A montagem aproxima esses dois lados da sociedade portuguesa que a repressão militar havia separado. Algumas pessoas das fotografias passaram a vida no cárcere, isoladas, e não puderam presenciar os acontecimentos históricos que imagens em movimento revelam. É a montagem que produz, no contracampo, uma visão dos fatos, ainda que tardia. O silêncio dos retratos adquire, aqui, um duplo sentido: ele evoca o controle efetivo da fala dos prisioneiros durante o encarceramento – se fala

existiu, ela foi arrancada sob tortura, em sigilo, sem registro para a posteridade – e o silêncio remete também a um emudecimento produzido *a posteriori* pela montagem, ao confrontar os retratos dos presos às imagens da guerra.

O semblante aterrorizado das pessoas fotografadas deve-se, é claro, ao medo na hora da prisão e à crueldade das sucessivas sessões de tortura a que eram submetidas. Mas agora, na montagem, o olhar dos prisioneiros parece mais assustado com a descoberta do que acontecia fora da prisão e que surge no contracampo. Todos foram fotografados de frente, com o olhar direcionado para a câmera do retratista da PIDE, e tudo se passa, na montagem, como se eles presenciassem, naquele momento, os horrores da guerra: corpos dilacerados, violência da relação entre brancos e negros, nascimento da sociedade de consumo em Portugal, agravamento da miséria nas colônias, histeria coletiva... De um lado, a montagem mostra a multidão anônima dos figurantes do cinema de propaganda; do outro, a solidão do preso identificado no fichário da polícia. Entre campo e contracampo, igualmente silenciosos, a montagem reconstitui, na ordem cronológica dos acontecimentos, meio século de história em que o silêncio foi a principal palavra de ordem do poder. Diante de uma alternância de planos como a desse filme, capaz de emudecer a narrativa e de interromper a ação, Deleuze diria que é o próprio mundo que se transformou num imenso falso *raccord* (DELEUZE, 1985). O silêncio é a matéria fantasma de *Natureza morta*, motor inaudível de propulsão das imagens do passado.

### **Gênese do material**

*Natureza morta* tem 72 minutos de duração e segue uma macrocronologia, dividida em duas partes: a primeira, referente ao apogeu do regime salazarista, faz uso de imagens dos anos 30 e 40 (Salazar jovem, a histeria das manifestações populares, a submissão das colônias); a segunda e última parte, relativa à guerra colonial e à derrocada do regime, integra imagens que vão do final dos anos 50 ao início dos 70 (Salazar envelhecido, a destruição de vilarejos, as mortes violentas e a fome na África...).

As imagens em movimento, sem som original, provêm de cerca de 40 fontes diversas, que a cineasta localizou em três arquivos portugueses: a RTP (televisão nacional), o ANIM (Arquivo Nacional de Imagens em Movimento) e o CAVE (Arquivo do Exército). No ANIM, ela reuniu imagens de atualidades (*Jornal Português e Imagens de Portugal*, programas produzidos e realizados por António Lopes Ribeiro) e documentários do mesmo António Lopes Ribeiro, na sua missão cinematográfica nas colônias. Desse arquivo provêm também trechos de um documentário sobre um desfile folclórico, além de imagens do 25 de Abril, tiradas de um documentário de Leitão de Barros, *Cravos de Abril, as armas e o povo* (1975). Da RTP foram utilizadas imagens de reportagens variadas, como a de uma romaria à cidade de Fátima durante a guerra colonial, ou a do último discurso de Salazar, que não chegou a ser emitido. Do CAVE provêm reportagens e registros feitos pelo exército durante a guerra colonial e também pequenos documentários, mostrando a ação do exército nas colônias ou a própria instituição em Portugal continental. A cineasta utilizou também imagens filmadas nas colônias que ainda não haviam sido integradas a nenhum outro filme, sobras que nunca haviam sido montadas, até então.<sup>3</sup>

Quanto às fotografias, são todas elas de prisioneiros políticos e foram filmadas no arquivo da PIDE-DGS. Da mesma forma que as imagens em movimento, as fotografias foram produzidas entre os anos 30 e os anos 70. O filme é pontuado por onze sequências de retratos de prisioneiros, agrupados em séries distintas, de acordo com o seu conteúdo: fotos de jovens e velhos, fotos de crianças e adolescentes presos, fotos de negros e brancos, fotos de mulheres e homens jovens, de mulheres e homens velhos, de grupos de negros, grupos de camponeses, grupos de padres resistentes, grupos de militares resistentes. Sem movimento de câmera, essa longa série de séries é organizada como um álbum de retratos.

## O testemunho do silêncio

As diferentes séries de retratos se sucedem, convocando, em alternância, as imagens factuais e de propaganda do período salazarista. É dos retratos, assim montados, em silêncio, diante do inenarrável, que parte o testemunho do filme, palavra muda, aquém e além do discurso histórico. Com o mesmo tipo de enquadramento, as fotos se sucedem num ritmo regular, e a repetição imerge o espectador num “fundo inimaginável” da imagem, sua “profundeza cega” (NANCY, 2003, p. 52), onde o discurso não penetra e de onde os mortos nos encaram. É nesse sentido que Nancy definiu a imagem como sendo “a evidência do invisível” (NANCY, 2003, p. 30). A montagem de *Natureza morta* evidencia um fundo comum para os retratos de identificação policial, o fundo dos arquivos, de onde os documentos parecem pedir para sair.

A última das séries de retratos, que fecha o filme, reúne fotografias de nove prisioneiros. Há duas fotos de cada um deles, tiradas em diferentes momentos, distantes um do outro, geralmente no início e no final do encarceramento. Servindo-se unicamente de uma fusão muito lenta entre as duas imagens de cada prisioneiro, a montagem mostra a passagem do tempo e o envelhecimento da pessoa na prisão. Sem que nenhuma palavra seja pronunciada, os 48 anos da ditadura Salazar são resumidos nessa longa sequência, que termina com a fusão lenta de duas imagens distintas de Salazar, também em silêncio, no início e no final do regime. Na primeira dessas imagens, ele aparece numa janela, sorridente e altivo, saudando, à maneira de Hitler, uma multidão extasiada. Na outra imagem, filmada num estúdio de televisão, vemos um Salazar já velho, com os ombros curvados, aparentemente surdo, diante de dois microfones sem som, impedido de pronunciar seu discurso. A impotência de Salazar nesse plano é a melhor imagem que se poderia obter da queda de um regime fascista e midiático, que se impôs, justamente, por sua capacidade de fazer calar, seja pela tortura, seja pelo cinema de propaganda. Não é preciso acrescentar nenhum comentário à imagem. Silenciosamente, ela testemunha por si só o crepúsculo de um regime e de uma vida. Cabe agora ao espectador instalar-se, ele próprio, no silêncio dessa

imagem, na margem de indefinição que o filme lhe reserva, a fim de poder julgar, por si mesmo e a partir dos documentos assim expostos, os crimes do passado.

A montagem de Susana de Sousa Dias levanta questões importantes sobre a natureza silenciosa do testemunho e sobre as condições de percepção do inaudível no cinema de montagem. Primeiramente, ela mostra que o testemunho não é, necessariamente, verbal. Ele é, às vezes, silencioso, e engaja, como diz Derrida, “alguma coisa do corpo que não tem direito à palavra” (DERRIDA, 2005, p. 34). Os retratos não podem falar. Mas as pessoas fotografadas nos olham nos olhos, fixamente – e, para além da lente da polícia, o olhar do prisioneiro encontra, na montagem, o olhar do espectador. Os personagens de *Natureza morta* nos encaram, fixamente, e, ao contato com as imagens em movimento, graças à ação da montagem, o olhar do prisioneiro escapa ao dispositivo policial do passado e penetra no presente, solicitando um contracampo. O rosto anônimo do fichário perfura, de certa maneira, a forma coercitiva que o delimita. É o que já dizia Levinas sobre o rosto, enquanto alteridade infinita e absoluta: “o rosto dilacera o sensível” (LEVINAS, 1987, p. 216). Na montagem, o que era instrumento de controle e de identificação policial se transforma em contracampo ético às imagens de Salazar. A cada sequência, esses retratos repetem, silenciosamente, o imperativo moral do rosto levinasiano: “Não matarás!” A historiografia, tal como ela é praticada na montagem desse filme, torna audível esse testemunho não verbal, silencioso e ético.

Mas para que essa voz inaudível seja ouvida enquanto tal, enquanto evidência do inaudível, a montagem precisa criar condições de escuta. Que condições são essas? Não sobrou muita coisa nos arquivos da polícia sobre esses prisioneiros: dois ou três retratos de cada um, quando muito. Então, é preciso mostrar as sobras enquanto sobras, o silêncio enquanto silêncio. Esses retratos foram desrealizados pelo dispositivo policial, ou seja, esvaziados de sua dimensão trágica. O desafio, para a montagem, consiste em trazer esses documentos de volta ao curso da história, de forma que não só a foto de identificação, mas também o sofrimento, a morte e os instrumentos da morte que, embora velados, a tornaram possível, se reinscrevam, juntamente com ela, no tempo histórico.



A montagem investe, para isso, na duração dos planos. Cada fotografia aparece e desaparece num ritmo suficientemente lento para que o espectador possa auscultá-la com a devida atenção. Mas há também um trabalho prévio da *mise-en-scène*, sem o qual a montagem não produziria o mesmo efeito: não se trata de *freeze frame*; as fotografias foram realmente filmadas, o que as dota de uma respiração, de um tremor quase imperceptível, provocado pelo micromovimento atmosférico que as envolve.

Em vez de acrescentar às fotografias as falas de prisioneiros ainda vivos, como acontece em *48*, a montagem de *Natureza morta* opta pela simples exposição dos documentos filmados durante um certo tempo. É preciso que o testemunho provenha do próprio documento, como o eco de vozes outrora caladas e, por isso mesmo, irremediavelmente inaudíveis. A montagem nos coloca diante de uma matéria muito frágil. Essas fotos são apenas vestígios da história, cuja sondagem solicita toda a nossa acuidade visual e auditiva. Na medida em que o filme avança em seu ritmo lento de exposição silenciosa das séries de documentos, alternando trechos de filmes de propaganda e fotos de fichários de presos, imagens em movimento e imagens fixas, algo que não é dito começa, no entanto, a ser ouvido. Esses retratos de prisioneiros, queiramos ou não, são, como diria Ginzburg, *indícios* materiais de um crime (GINZBURG, 2009, p. 143-179). Eles são rastros deixados pela própria polícia política que os produziu, com o objetivo, exatamente, de fazer calar. O silêncio é como o som indiciário desses retratos – que, graças às condições de escuta criadas pela montagem, podem testemunhar, silenciosamente, mas com eloquência, um silêncio imposto.

Testemunhar não é fornecer uma prova, mas assumir um gesto silencioso de memória, como quem guarda um segredo. A montagem faz com que essas imagens digam, silenciosamente: “Eu vi, eu estive presente e sobrevivi”. “Eu envelheci na prisão”. “Eu envelheci no poder”. É por isso que, em *Natureza morta*, mesmo sem nenhuma entrevista ou qualquer outra forma de narração, graças, unicamente, a uma montagem atenta ao apelo mudo do passado que jaz em cada imagem, as fotografias falam. Sua montagem é o gesto político radical de

um cinema de tipo warburgiano, que torna audível a inaudibilidade essencial do testemunho das imagens do passado. No silêncio e na imobilidade das imagens de *Natureza morta* ressoa, como diria Warburg, o *timbre de vozes inaudíveis* (WARBURG, 2003, p. 101-123). Essas vozes inaudíveis são as vozes do passado, as vozes dos mortos que clamam por justiça, a “natureza morta” do título do filme.

Na fusão lenta que reúne duas fotografias de prisioneiros ou duas imagens de Salazar distantes no tempo, a montagem condensa cinco décadas de história. O *slow motion* acentuado na imagem em movimento, à maneira da montagem de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, coloca em relevo a tensão quase imperceptível do momento histórico documentado, tensão que uma velocidade normal de projeção tenderia a dissipar. A alteração de velocidade é a condição para que o fragmento do plano de Salazar na janela, saudando as massas, comunique seu *gestus* nazifascista, no sentido brechtiano do termo.<sup>4</sup> Em contracampo, num diálogo mudo com esses documentos visuais, os rostos dos prisioneiros fotografados contemplam, imóveis, o pequeno milagre de uma montagem que, pela simples desaceleração do movimento, estica a superfície das imagens, tornando-a mais tênue e susceptível à emersão de um cristal de tempo, de uma palavra sem som, em estado bruto, que ainda não foi apropriada pela linguagem.

A montagem faz ouvir um silêncio arquivado enquanto silêncio, comunicando ao presente o segredo infinito dos mortos e a mudez característica dos sobreviventes da História. Num texto conhecido de Walter Benjamin, “O narrador”, ele lembra que, depois do armistício, as pessoas retornavam mudas do campo de batalha. Ao contrário do que era de se esperar, elas não voltavam enriquecidas, mas empobrecidas em experiência comunicável (BENJAMIN, 1991). Que a testemunha da história tenha resistido a Hitler, Franco, Salazar ou Médici, a natureza do silêncio que introjetaram é a mesma e diz respeito a uma estética e a uma política do testemunho. O silêncio do testemunho remete a uma ética, à impossibilidade de testemunhar no lugar do outro, daquele que morreu. A montagem que mais tarde se debruça sobre os vestígios da história, como acontece no filme aqui analisado, só pode comunicar essa

incomunicabilidade, fundadora de qualquer verdadeiro testemunho. Sem testemunho verbal, seja ele falado ou escrito, *Natureza morta* assinala o caráter profundamente silencioso do testemunho. O silêncio é, como diz Derrida, a *poética* do testemunho, aquilo que faz dele “um ato singular, relativo a um acontecimento singular”, que engaja a testemunha numa “relação única, e portanto, inventiva, com a língua” (DERRIDA, 2005, p. 59).

O silêncio que a montagem de *Natureza morta* torna sensível é o testemunho involuntário dos retratos dos presos. As escolhas de montagem do filme trabalham contra as intenções de quem produziu esses documentos, numa leitura dos acontecimentos “a contrapelo”, como diz Benjamin na tese VII sobre o conceito de História (BENJAMIN, 1991, p. 343). Se a intenção do fichário da polícia política era constituir um túmulo para a palavra viva, a forma como a montagem expõe esses documentos, de maneira direta e atenta, mostra que algo, ali, ainda respira. O silêncio é o grito dos mortos e a palavra por excelência do prisioneiro político: condenado ao silêncio, é também pelo silêncio que ele resiste à tortura. A montagem traz à superfície das imagens o testemunho desse duplo silêncio a que o preso político está sujeito: um, imposto, sofrido, e outro, escolhido, estratégico. Manifestando-se favorável a que se desenvolva um “etos do silêncio”, Foucault disse uma vez que o silêncio é uma das coisas às quais, infelizmente, nossa sociedade renunciou (FOUCAULT, 1994). Resgatar esse silêncio é uma tarefa primordial do documentário histórico.

*Natureza morta* põe, assim, em prática uma economia bressoniana do plano, tão rigorosa quanto atual. Em suas *Notas sobre o cinematógrafo*, Robert Bresson aconselhava muita ascese na criação de um filme: “esteja certo de ter esgotado tudo que se comunica pela imobilidade e pelo silêncio” (BRESSION, 1975, p. 33). Ao reunir num só plano, silencioso e grave, diferentes indícios da História, Bresson foi um dos primeiros cineastas modernos a fazer o espectador entrar na ficção pela porta dos fundos do documentário. Na abertura de *Um condenado à morte escapou* (1956), uma lápide no muro da prisão de Monluc, em Lyon, informa que sete mil homens morreram ali durante a ocupação alemã. Sete mil mortos

retornam numa única imagem de um monumento, breve e silenciosa. A moral do aforismo de Bresson dará, mais tarde, o tom exato da relação de Straub e Huillet com os lugares históricos, em praticamente todos os seus filmes. E, hoje, essa moral ressoa fortemente na estética de uma nova geração de ascetas, interessados pelo tempo presente e avessos aos discursos sobre a história, como Pedro Costa e Harun Farocki, para citar apenas os mais conhecidos. A escrita da história pelo documentário de arquivos demanda, hoje, mais do que nunca, uma economia de viés bressoniano, capaz de resistir tanto à oferta excessiva de imagens quanto à dificuldade crescente de controle e de acesso aos arquivos.<sup>5</sup> Em termos estéticos, a imobilidade e o silêncio que compõem *Natureza morta* se confundem, hoje, com as próprias *condições de possibilidade* da montagem (AGAMBEN, 1998), ou seja, com aquilo que a transcende e que, segundo Agamben, estaria relacionado ao caráter eminentemente histórico da imagem: com sua dupla capacidade de repetir as imagens e de interromper o seu fluxo, a montagem assumiria, na prática, o gesto revolucionário do anjo benjaminiano em seu afã de barrar o avanço do progresso para, assim, cuidar da memória. Imóveis e silenciosos, os retratos de *Natureza morta* conseguem essa proeza.

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. *Image et mémoire*. Paris: Hoëbeke, 1998.
- BENJAMIN, W. **Ecrits français**. Paris: Gallimard, 1991 (1936).
- BRECHT, B. **Ecrits sur le théâtre**. Tome 2. Paris: L'Arche, 1979.
- BRESSON, R. **Notes sur le cinématographe**. Paris: Gallimard, 1975.
- DELEUZE, G. **Image-temps**. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.
- DERRIDA, J. **Poétique et politique du témoignage**. Paris: Editions de L'Herne, 2005.
- FOUCAULT, M. Une interview de Michel Foucault par Stephen Riggins. In: **Dits et écrits**, vol. IV. Paris: Gallimard, 1994, p. 525-538.
- GINZBURG, C. Sinais: raízes do paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais**. Traduzido do italiano por Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 (1986).
- LEVINAS, E. **Totalité et infini**. Essai sur l'extériorité. Paris: Kluwer Academic, 1987 (1971).
- NANCY, J.-L. **Au fond des images**. Paris: Galilée, 2003.
- SOUSA DIAS, S. Les archives et la dénégation de la mémoire. In: SOULAGES, F.; VERHAEGHE, J. (orgs.). **Photographie, médias et capitalisme**. Paris: L'Harmattan, 2009.
- WARBURG, A. L'art du portrait et la bourgeoisie florentine. In: **Essais florentins**. Paris: Klincksieck, 2003.

---

\* As questões tratadas nesse artigo são desenvolvidas no âmbito de um projeto de pesquisa sobre a montagem de arquivos no cinema, apoiado pelo CNPq.

1. *E-mail*: [anita.sleandro@gmail.com](mailto:anita.sleandro@gmail.com)
2. Susana de Sousa Dias está preparando um quarto filme, a partir dessas mesmas fotografias, centrado, desta vez, nas histórias de pessoas que morreram, algumas delas sob tortura.
3. Quase nada foi publicado até o momento sobre *Natureza morta*, filme inédito no Brasil, e muitas dessas informações foram obtidas por meio de troca de correspondência com a cineasta ao longo de 2011.
4. Em sua teoria do campo gestual, Brecht mostra que as atitudes corporais que os personagens adotam uns em relação aos outros (entonação, jogo de fisionomia...) são, todas elas, determinadas por um *gestus* social: os personagens se agridem, se cumprimentam, se instruem mutuamente. "Cada acontecimento isolado tem um *gestus* fundamental" (BRECHT, 1979, p. 39). Em *Natureza morta*, é o *slow motion* – outra figura do silêncio – que coloca em evidência o acontecimento histórico e seu *gestus* fundamental.
5. O problema é abordado por Susana de Sousa Dias num artigo sobre a Corbis Corporation, arquivo pertencente a Bill Gates e que tornou-se um dos maiores estoques de fotografia do mundo, com o controle dos direitos de mais de 100 milhões de imagens, a maioria inacessível, num cofre subterrâneo, a 70 metros de profundidade e temperatura de 20° C negativos (SOUSA DIAS, 2008, p. 105-113).

## Gênese em cinema

### Marcas da criação de *Marienbad*\*<sup>1</sup>

Sônia Maria Oliveira da Silva (UFSCar, pós-doutoranda; Paris 3, doutora) <sup>2</sup>

Analisar o processo de criação no cinema parece ser atualmente uma prática menos árdua, considerada a facilidade com que se pode ter acesso às diferentes etapas da construção fílmica, do argumento à sua fase de distribuição. A gênese da criação do filme é hoje registrada e comercializada, posta à disposição do público como subproduto, acessório da obra principal. Essa prática foi especialmente potencializada por formatos como o DVD e, mais recentemente, o Blu-ray.

Diante desse farto material oferecido pelo cinema contemporâneo, cabe a interrogação: se “documentos de processo” de uma obra cinematográfica é tudo aquilo que reteve os rastros das etapas do processo de criação do filme, como classificar os *making of* dirigidos, os “extras” com entrevistas fabricadas pela produção comercial, as anotações guardadas para divulgação da obra, as notas de compra de equipamentos ou de pagamentos dos cachês cuidadosamente conservadas e mantidas à espera de interessados? A pergunta pode ser ainda reformulada: a intencionalidade presente na “confeção” de um “documento de processo”, no âmbito cinematográfico, anula qualquer índice do gesto criador do autor? Essa intencionalidade, que teria por objetivo potencializar a distribuição do filme e otimizar o seu consumo por meio de uma diversificação do produto, tornaria menos legítimo o documento?

Em um primeiro momento, tendemos a pensar que sim. Preparados previamente para serem comercializados, esse registros do processo de

criação (*making of*, extras que trazem sequências cortadas, entrevistas com atores e demais integrantes da equipe técnica) são o resultado de uma seleção direcionada não pela ideia de compreender as curvas, atalhos e derrapagens do movimento criador do filme, mas pelo ideal de otimização de uma cadeia produtiva (FERRER; BOURGET, 2007, p. 7-8).

Ocorre que, de modo geral, as “marcas” aí contidas, em vez de facilitar o acesso ao processo de criação do filme, ocultam certos aspectos na medida em que são apresentadas como um todo, e não como resultado de um recorte. Infere-se então que, enquanto registro de criação, esses recortes dão a ver uma documentação que foi fabricada. Por tal motivo, trabalhar com esse material somente faz sentido se não perdermos de vista a condição que o determina: a de uma reelaboração. Desse recorte, aquilo que foi descartado é potencialmente mais revelador do processo de criação da obra, sobretudo se relacionado ao material incluído. O que foi cortado do filme e de seu *making of* pode vir a tornar-se elemento fundamental na reconstituição de sua gênese na medida em que evidencia os limites impostos ao diretor pela produção, pela equipe de filmagem ou mesmo pelo dispositivo fílmico.

Compor um dossiê genético imporia talvez ao pesquisador considerar essa gama de informações pré-fabricadas que alimentam esses subprodutos como ponto de partida potencial, válido. Estes seriam, talvez, melhor posicionados se recolocados como material de apoio contendo significativas inscrições materiais do processo de criação fílmica.

### **A diversidade de registros de criação no cinema**

O estudo dos processos criativos, como uma extensão da Crítica Genética,<sup>3</sup> tem no cinema um de seus “melhores instrumentos de pesquisa”, dada a enorme variedade de formas de arquivamento documental (FERRER, 2002, p. 203-217). Essa variedade diz respeito à diversidade de registros que pode deixar a criação de um filme: versões de roteiro, *making of*, *storyboard*, croquis, maquetes, objetos

de decoração e do cenário, anotações dos atores, *still*, entre outros. Assim, os estudos de gênese em cinema incorporam cada vez mais outros registros, afastando-se de uma origem literária expressa no predomínio dos estudos de roteiro, que recorria a metodologias criadas para e com os manuscritos literários.

Algumas vertentes apostam que dar conta da gênese de um filme é analisar as diversas facetas que recobrem seu processo de produção: orçamentos, equipe técnica, elenco, a direção do filme e seus colaboradores, entre outras. Assim, qualquer elemento que ateste o processo de construção do filme é válido: folhas de pagamento de elenco, partituras, fotos de filmagem, anotações da continuísta e inclusive o próprio filme. Essa prática requer do pesquisador uma formação – ampla – que o permita decifrar num plano de trabalho, por exemplo, as marcas eloquentes do processo de criação do diretor. Busca-se com isso recompor a gênese do filme – ou de um conjunto de obras – em sua totalidade. Essa forma de trabalho é percebida nos trabalhos de François Thomas, especialista em Orson Welles e Alain Resnais.

No Brasil, há uma tendência bastante forte nos estudos de gênese da criação a uma prática afirmativa em seus diferentes campos de aplicação, revelando certa autonomia em relação aos estudos literários. No caso do cinema, surgem cada vez mais trabalhos pautados pelos estudos de processos de criação, o que permite desenvolver metodologias que incorporem processos cujas marcas não são necessariamente retidas num modo escritural.

Essa tendência, que é igualmente forte na França – surgindo, porém, em centros de pesquisas cujas áreas de concentração são diversas (Cinema, Comunicação etc.) –, permite ultrapassar a ênfase na descrição material e incorporar aspectos do processo de criação cinematográfico não raramente deixados a descoberto, a saber, o processo de criação artística dos sujeitos, principalmente o dos atores.<sup>4</sup> Quando falamos de momento de criação estamos falando de algo que não é totalmente redutível ao material, embora possa ser mil vezes retrabalhado, reconfigurado por este: angústia, desejo, tensão, conflito, menos palpáveis e menos mensuráveis que os arquivos, mas que estão na base



de todo processo criativo, ainda que pouco referenciados nas pesquisas sobre gênese e criação em cinema. É como se a ênfase dada à questão do trabalho e da disciplina no processo de criação – por oposição ao aspecto romântico do livre *insight* – nos tivesse conduzido a desconsiderar índices não redutíveis ao escrito, à letra, índices que não foram nomeados, mas que podem ser perceptíveis, apesar dos desafios que impõem.

O desafio que daí resulta é a conversão de tais índices em registro material passível de ser analisado. Afora o recurso da entrevista e dos casos em que há anotações durante o processo – como o do diário escrito por David Carradine durante as filmagens de *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003), analisado por Cecília A. Salles (SALLES, 2010, p. 48-65) –, são poucos os registros de processo de criação do ator. O pesquisador que se interessa por esse viés confronta-se com a escassez de material para esse tipo de análise. Convém encontrar soluções, específicas para cada objeto, transformando em aliado aquilo que inicialmente surge como um problema. Nesse sentido, tomar o próprio filme como registro da criação para analisar o trabalho do ator pode ser uma saída.<sup>5</sup>

Esse tipo de dificuldade tende a desaparecer no cinema contemporâneo, tendo em vista que os preparadores de elenco tornam-se figuras cada vez mais presentes no trabalho com atores e são, de certo modo, um agente de confluência de registros, na medida em que coordenam as atividades de criação. Para as pesquisas voltadas para o cinema de décadas anteriores, principalmente aquele feito numa perspectiva mais independente, menos inserido numa lógica de produção, a escassez de registros persiste.

### **Multiplicidade de processos**

Por trás do nome do diretor que assina a autoria do filme, acumulam-se vários outros processos que, durante o movimento de criação, puderam vincular-se à curva deixada pelo movimento percorrido pelo diretor. Trata-se, antes de tudo, e na maioria das vezes, de uma operação de disputa, de conquista.

Mas cruzar registros de criação de uma obra provenientes de fontes diversas implica o enfrentamento do problema do limite. Se o objetivo é retrair as etapas de transformação da obra cujo processo de criação – essencialmente múltiplo no cinema – é marcado pela acumulação (de cenas, de sequências, de enquadramentos) e pela seleção (da melhor cena, da mais adequada sequência), convém limitar-se às inscrições materiais deixadas por essas operações e evitar extravagantes articulações que possam acabar resvalando em análises biográficas dos artistas e demais colaboradores envolvidos no processo (FERRER; BOURGET, 2007, p. 16-17).

Esse é um aspecto fundamental a ser considerado – embora possa ser redimensionado diante de certas situações. É que sobre alguns processos pode incidir uma intertextualidade tamanha que impõe a ultrapassagem dos limites temporais do processo criativo. É o que se pode verificar no processo de criação da atriz Delphine Seyrig para a criação da personagem A, em *O Ano passado em Marienbad* (Alain Resnais, 1961).

Em texto criado para a abertura do curso de Lee Strasberg, organizado por Seyrig e pela diretora de teatro Tânia Balachova, em 1963, em Paris, a atriz conta que guardou sua caderneta de anotações de seu estágio no *Actor's Studio* e que sempre que necessário as relê. “Quando eu tenho um problema, eu aplico as coisas que ele me ensinou, passo a passo, e isso funciona!” (Arquivos da Bibliothèque Nationale de France. 4-COL-73/11).

Para a criação de A, Seyrig e Resnais mergulharam numa investigação verticalizada do sentido do texto, nele buscando recursos necessários para a criação de um papel segundo o Método. Seria preciso criar um passado possível (ou suficientemente possível) para essa personagem e definir um provável futuro. Não previstos pelo roteiro, tais elementos foram inseridos pelo duo atriz-diretor (foto), numa parceria fundada sobre o interesse comum pelos grandes personagens de teatro, pela dramaturgia de tradição inglesa e nórdica e pelo teatro psicológico stanislavskiano.



Alain Resnais dirige Delphine Seyrig em cena da balaustrada, no Jardim de Nymphenburg.

Mention obligatoire: "Georges PIERRE Droits Réservés"

Fundo Georges Pierre – Bibliothèque du Film.

Nesse sentido, a caderneta na qual a atriz tomou notas das técnicas para a compreensão e criação de um papel e exercícios de relaxamento, torna-se um registro material – escritural – importante do processo da criação de A. A caderneta relata noções obtidas durante a formação de Seyrig no *Actor's Studio*, entre 1957 e 1959. Sendo *Marienbad*<sup>6</sup> o primeiro longa-metragem, as anotações funcionaram como suporte fundamental para a construção do seu papel no filme. Lembremos que nada no roteiro de Robbe-Grillet justifica a criação de A como personagem moldada pelo realismo psicológico. Impossível, sem se projetar, encontrar no texto de Robbe-Grillet elementos significativos que justifiquem a criação de uma personagem e a definição de objetivos, superobjetivos, circunstâncias exteriores, como prevê a teoria de Strasberg a partir da metodologia de Stanislavski.

No entanto, foi assim que a personagem A foi criada. Resnais e Seyrig deram-se carta branca para essa criação idealizada a dois. Não se trata de uma “livre inspiração” do roteiro, mas de uma interpretação orientada pelo estilo, inalienável, da atriz e do diretor. O que o processo de criação da personagem A deixa entrever, a partir de seus diversos registros – entrevistas de Delphine Seyrig à imprensa sobre o processo, *making of Souvenirs d'une année à Marienbad* (Françoise Spira, 2010) –, é que o projeto estético da atriz e do diretor foi uma camada, de cores e texturas próprias, que se estendeu sobre o roteiro. Nesse sentido, a caderneta de anotações, material que antecede à filmagem de *Marienbad*, mas que esteve presente no trabalho preparatório da atriz, torna-se marca do caminho trilhado por esta para a criação do seu papel.

### **Recuos e vinculações**

Essa reelaboração da personagem A pela atriz e pelo diretor nos conduz a uma outra reflexão, em um prolongamento do problema acima mencionado, o do limite diante da multiplicidade de processos. No caso de *O ano passado em Marienbad* – como em tantos outros – coube ao diretor a última palavra.

Para que ocorresse o *accrochage* necessário entre os dois processos distintos, o do diretor e o do roteirista, impôs-se um certo recuo deste último. Alain Robbe-Grillet afastou-se de seus princípios estéticos – lembremos que se trata de um dos principais autores do *Nouveau Roman* – para enlaçar-se ao discurso do diretor. Enquanto Resnais vincula-se a uma dramaturgia cênica na qual os personagens são o resultado de uma elaboração psicológica, temos Robbe-Grillet indo na direção oposta, procurando traçar na tela aquilo que explorava na literatura: subtrair a história e os sujeitos, enfatizar as superfícies. Com Robbe-Grillet, trata-se do fim da profundidade, dos personagens, da temática, do enredo, e a busca pelas afecções suscitadas pelo significante, pela letra.

Somem-se a isso as idas e vindas da narrativa. O projeto estético cinematográfico de Robbe-Grillet visava mostrar que, além de tudo, a tela

não tem páginas e convidava o espectador a “folhear” os planos para o puro deleite do olho. No “Jogo da amarelinha”<sup>7</sup> de Robbe-Grillet, as “casas” não estão numeradas. Ele tematiza o passado – o ano passado – para mostrar que, em se tratando de imagem, só existe presente e precipita o espectador a perder-se em um labirinto de planos. A concretude do encontro no ano passado não é objeto das preocupações de Robbe-Grillet. Para ele, o que importa é essa história de sedução fundada sobre um passado cuja existência mantém-se até o fim duvidosa. À medida que atribui sucessão cronológica<sup>8</sup> às ações e que precisa os ambientes em que estas transcorrem, Resnais assume uma concepção que se distingue daquela do roteirista.

Mas o recuo no estilo de Robbe-Grillet resulta de negociações: *Marienbad* seria sua primeira incursão, de fato, pelo cinema, e ele a estava fazendo com Alain Resnais, que já se havia tornado célebre com seu primeiro longa-metragem, *Hiroshima mon amour* (1959). Além disso, as modificações feitas no roteiro, e que se revelam quando comparadas as três versões (o roteiro publicado, o roteiro decupado e o filme), indicam que o trabalho preparatório feito por Resnais resultou de conversas com Robbe-Grillet.

A definição dos elementos espaçotemporais feita pelo diretor foi, até onde pudemos averiguar, relatada a Robbe-Grillet, que, se não esteve inteiramente de acordo com as modificações, as consentiu. Em um primeiro momento, as precisões criadas por Resnais surgem para atender a exigências técnicas de uma filmagem. Tem-se com isso uma subordinação da fluidez narrativa de uma literatura emergente a uma certa forma de manipular o dispositivo fílmico. Cabe aí perguntar-se sobre os motores dessa recusa feita por um cinema de uma narrativa mais tradicional em interagir com uma narrativa tecida pela viscosidade.

Quando Resnais nomeia o tempo, ele golpeia, aos olhos do roteirista, a obra-prima deste. É o que vamos compreender anos mais tarde, quando da publicação, em 2001, de *Le voyageur*, coletânea de textos e entrevistas de Robbe-Grillet aos quais são acrescentadas notas elucidativas.

Uma delas é a nota acrescentada ao texto de Robbe-Grillet publicado como prefácio à edição francesa do roteiro, que já havia sido anteriormente publicado pela revista *Réalités* (n° 184, maio de 1961). A nota atesta o descontentamento do roteirista:

La totale identité de vues entre Resnais et moi, affirmée ici avec force, était en fait surtout un élément publicitaire destiné à la presse. Notre Marienbad, terminé depuis plusieurs mois, avait rencontré un tel refus venant des gens de la profession (on craignait même, durant cette période, qu'il ne sorte jamais sur les écrans) que nous ne voulions surtout pas alimenter la rumeur naissante du vaillant réalisateur perturbé par un auteur extravagant. En vérité, si nos relations étaient constamment excellentes, nous nous rendions compte cependant que nos conceptions respectives du récit cinématographique demeuraient plutôt divergents. (ROBBE-GRILLET apud CORPET, 2001, p. 56-57)<sup>9</sup>

### *Souvenirs d'une année à Marienbad*

Os constrangimentos técnicos provocados pelo roteiro de Robbe-Grillet são evocados também em *Souvenirs d'une année à Marienbad*.<sup>10</sup> Trata-se de um *making of* feito a partir de seis rolos de filme capturados em Super-8 pela atriz Françoise Spira durante as filmagens de *Marienbad*. Esse material foi editado pelo diretor Volker Schlöndorff, segundo assistente de direção de Resnais no filme. Os rolos estiveram perdidos durante todas essas décadas, tendo sido recentemente encontrados nos arquivos pessoais da atriz e retrabalhados por Schlöndorff em 2010.

O *making of* de Spira editado por Schlöndorff sublinha os desafios que o roteiro de Robbe-Grillet trazia para uma equipe de colaboradores habituada a trabalhar com um cinema moldado por uma narrativa tradicional. Alcançar poses, iluminação e as progressivas sutis modificações dos personagens exigia da equipe paciência. E uma atitude de espera. Essa espera era requisitada em

primeiro lugar aos atores com papel secundário. Eles deveriam estar presentes no *set* de filmagem todos os dias para esperar. Esperar que a câmera alcançasse o enquadramento correto para que, na melhor das hipóteses, atravessassem o campo filmico. Provenientes em sua maioria do teatro, eles tornaram-se em *Marienbad* figurantes de uma história na qual a ação principal pertencia, em primeiro lugar, ao próprio dispositivo filmico – que tenta suplantar os desafios do roteiro ao trabalho de filmagem – e a Delphine Seyrig, que mobilizava os cuidados de toda a equipe.

Ao analisarmos o material editado por Schlöndorff, e relacionando-o a arquivos de outros colaboradores – especialmente o Plano de trabalho, o Diagrama e o Roteiro decupado<sup>11</sup> –, percebe-se que a criação de *Marienbad*, obra que ocupa posição central entre os filmes-fetiche da era *Nouvelle Vague*, foi determinada por duas forças paradoxais: de um lado, o minucioso trabalho preparatório do diretor e, do outro, uma equipe de colaboradores lidando com o “aberto”.

A narração em off, feita por Schlöndorff, evoca um Alain Resnais também paciente, “generoso”, que, diferentemente dele próprio, na posição de segundo assistente, não deixava transparecer a angústia diante da incerteza quanto aos resultados da filmagem. A verificação de outros registros nos leva a considerar que essa incerteza não resulta, porém, dos improvisos técnicos constantes aos quais se recorreu durante o processo. Ela decorre, em vez disso, da consciência de que a criação em cinema implica a regência de múltiplos fatores e que filmar é encontrar soluções. O trabalho preparatório não exclui os constrangimentos impostos pela filmagem, aspecto que exige flexibilidade. Em *O ano passado em Marienbad*, Resnais sabia de onde estava partindo e onde desejava chegar, mas quanto às certezas...

Seria oportuno, porém, sublinhar que, em Resnais, essa postura não deve ser confundida com a abertura procurada por outros diretores, seus contemporâneos. O “*détour par le direct*” (COMOLLI, 1969) – se podemos aqui evocar essa ideia – é nele produto de uma contingência, não objetivo. Não é exagerado lembrar que o diretor sempre apreciou roteiros cuidadosamente

decupados, planos de trabalho rigorosamente elaborados além de não hesitar em lançar mão de filmagens em estúdio, fatores que, em si, garantem certa proteção contra as intempéries de uma filmagem. Essas são apenas algumas das características que o distinguem de outros diretores mais conformes com os princípios da *Nouvelle Vague* (MARIE, 2005).

A edição de Schlöndorff enfatiza, inicialmente, os problemas e soluções trazidos pela câmera Mitchell. Lembremos, no entanto, que se trata aqui de uma robusta Mitchell BNC. Salvo raríssimas exceções (planos no jardim, no qual utilizou-se uma Cameflex), os *travellings* de Resnais foram feitos com “carrinho” fixado sobre trilhos. Em seguida, Schlöndorff toma uma via mais afetiva, mostrando imagens da própria Françoise Spira, capturadas por Delphine Seyrig, e também desta última, sublinhando o fascínio que a atriz principal exercia sobre toda a equipe.

É destacado o clima de descontração da equipe durante o processo de criação de imagens de um filme cujo conteúdo era ignorado: muitos desconheciam o texto e, sobre aqueles que a ele tiveram acesso, pairavam várias dúvidas: “Nós nos perguntávamos: será que é um documentário sobre o castelo que estamos filmando?”; ou ainda: “Mas qual é então a história que estamos contando? [...] Será que há uma história?”. Eram essas as questões que, segundo o narrador do *making of*, os integrantes da equipe se colocavam diariamente. Nesse contexto, vale lembrar o comentário de Sylvette Baudrot sobre a atmosfera dominante entre a equipe, apesar das dificuldades técnicas e climáticas: “Nós estávamos muito *relax!*”.<sup>12</sup>

Com o seu trabalho preparatório – principalmente o de decupagem –, Resnais, antecipando as dificuldades que o roteiro traria para a equipe, busca atenuar tais efeitos. Nesse sentido, ele é um facilitador no processo de transcodificação de um texto cujo estilo é marcado pela viscosidade<sup>13</sup> para um cinema que, na sua etapa de produção, atendia a exigências formatadas por um modelo tradicional de narrativa.



## Referências bibliográficas

- BERTHOMÉ, J.-P., THOMAS, F. **Orson Welles au travail**. Paris: Cahiers du Cinéma, 2006.
- COMOLLI, J.-L. Le détour par le direct. **Cahiers du Cinéma**, n° 209, 1969, p. 48-53; n° 211, 1969, p. 40-45.
- CORPET, O. (Org.). **Alain Robbe-Grillet: le voyageur: textes, causeries et entretiens (1947-2001)**. Paris: Christian Bourgois Editeur, 2001.
- FERRER, D. A Crítica Genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. In : ZULAR, R. (Org.). **Criação em processo: ensaios de Crítica Genética**. Tradução de Verônica Galíndez Jorge. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 203-217.
- FERRER, D.; BOURGET, J.-P. (Org.). **Genesis: revue internationale de Critique Génétique**, ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes), Paris, n° 28, 2007.
- MARIE, M. **Nouvelle Vague: une école artistique**. Paris: Armand Colin, 2005.
- MONZANI, J. À sombra da Latino-América. **Olhar**, São Carlos (SP), v. 7, n° 12, 2005a, p. 123-126. \_\_\_\_\_ **Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Salvador: Centro de Estudos Bahianos da UFBA; Fundação Gregório de Mattos, 2005b.
- SALLES, C. A. O diário de David Karadine, Kill Bill, de Quentin Tarantino. **Manuscrita**, São Paulo, Humanitas, n° 19, 2010, p. 48-65.
- \_\_\_\_\_. **Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre os processos de criação artística**. São Paulo: Educ, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Vinhedo (SP): Horizonte, 2006.
- RIBEIRO, W. O ator cocriador e o processo de criação laboratorial no cinema brasileiro contemporâneo. **Manuscrita**, São Paulo, Humanitas, n° 19, 2010, p. 66-96.
- ROBBE-GRILLET, A. **L'année dernière à Marienbad**. Paris: Éditions de Minuit, 1961.
- \_\_\_\_\_. **O ano passado em Marienbad**. Tradução de Elisabeth Veiga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Pour un nouveau roman**. Paris: Éditions de Minuit, 1963.
- ROBBE-GRILLET, A. \_\_\_\_\_. **Préface à une vie d'écrivain**. Paris: France Culture/Seuil, 2005.
- THOMAS, F. **L'atelier d'Alain Resnais**. Paris: Flammarion, 1989.

## Obras audiovisuais

- ANO PASSADO EM MARIENBAD (O). Alain Resnais. França, 1961, filme 35 mm.
- CASE OF SINGING VIOLIN (THE). In *The Adventures of Sherlock Holmes*. Steve Previns, EUA, 1955, filme 35 mm.
- CASE OF MOTHER HUBBARD CASE (THE). In *The Adventures of Sherlock Holmes*. Jack Gage, EUA, 1954, filme 35 mm.
- KILL BILL. Quentin Tarantino. EUA, 2003, filme 35 mm.

MONIKA E O DESEJO. Ingmar Bergman. Suécia, 1962, filme 35 mm.

PULL MY DAISY. Robert Frank, EUA, 1959, filme 35 mm.

SOUVENIRS D'UNE ANNÉE À MARIENBAD. Françoise Spira, França, 2010, filme 8 mm.

## Documentos de arquivos

Fundo Delphine Seyrig, Bibliothèque Nationale de France (Département des Arts du Spectacle), Paris, 2002.

Fundo Georges Pierre. Bibliothèque du Film. Paris.

Fundo Sylvette Baudrot. Bibliothèque du Film. Paris. (SBG 215-B76-1960).

Fundo Sylvette Baudrot. Bibliothèque du Film. Paris. (SBG 216-B77-1960).

Fundo Sylvette Baudrot. Bibliothèque du Film. Paris. (SBG GU413-B78-1960).

---

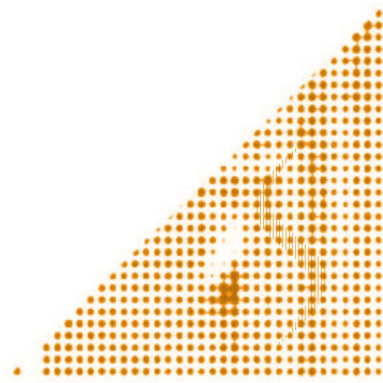
\* Este trabalho é parte de pesquisa de Pós-Doutoramento na UFSCar sob a supervisão da profa. Dra. Josette Monzani (UFSCar) e tem financiamento da Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

1. Sessão de comunicação individual - Crítica e Recepção - «Crítica genética cinematográfica: métodos, fronteiras e transposições».
2. E-mail: [soniaoliveir@yahoo.fr](mailto:soniaoliveir@yahoo.fr)
3. A Crítica Genética surge na França, em 1968, quando uma equipe de pesquisadores, fundada por Louis Hay e Almuth Grésillon, com o CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), começa a organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, então recém-depositados na BNF (Bibliothèque Nationale de France). Mais tarde, outros pesquisadores, debruçados sobre diferentes escritores modernos vão associar-se aos primeiros numa iniciativa comum, resultando na criação do laboratório de pesquisa ITEM – L'Institut de Textes et Manuscrits Modernes.
4. Vale destacar a pesquisa de Walmeri Ribeiro sobre os processos de criação do ator no cinema brasileiro contemporâneo que atua com preparadores de elenco (RIBEIRO, 2010).
5. Nesse sentido, de incorporação daquilo que aparenta não ter materialidade, são exemplares análises como a de Alain Bergala sobre o processo de criação do filme *Monika e o desejo* (Ingmar Bergman, 1953). Trata-se de uma análise fílmica que não se pauta pelos estudos de gênese, mas que, concretamente, toma o filme como registro do seu processo de criação. Bergala reconstitui a *mise-en-scène* do desejo que ligava no momento da filmagem de *Monika e o desejo* (1953) a atriz Harriet Andersson e Ingmar Bergman. O diretor teria filmado não apenas um roteiro mas a própria criação do filme, no dizer de Bergala. Essa análise pontua os momentos do filme nos quais a câmera - identificada ao diretor enquanto sujeito desejante - espia o objeto de seu desejo. O olhar do qual se esconde Monika por trás de uma árvore para fazer pipi não é o de Harry. Único personagem a dividir com ela a ilha desabitada, Harry não se encontra, porém, num ângulo que permita ver Monika. Monika não estaria preocupada com Harry, mas trata-se de Harriet, que brinca de esconde-esconde com o olhar-câmera de Bergson. Bergala fala de um «raptó» lúdico e consentido da criatura pelo criador.
6. Para facilitar a leitura, utilizaremos essa forma a partir daqui.
7. O estilo de Robbe-Grillet, assim como, *grosso modo*, o de outros integrantes do *Nouveau Roman*, não é de todo estranho às influências da literatura fantástica sul-americana. Se Julio Cortázar só publicaria o *Jogo da amarelinha* dois anos mais tarde, em 1963, *Ficcões* (Jorge Luís Borges, 1944) e *A invenção de Morel* (Adolfo Bioy Casares, 1940) já eram obras de referência mundial de uma nova literatura. A semelhança entre *Marienbad* e a novela de Casares é bastante forte (MONZANI, 2005a).

8. Rererimo-nos à sucessão cronológica cujas indicações podem ser verificadas no Roteiro decupado (Fundo Sylvette Baudrot. Bibliothèque du Film. Paris. [SBG 215-B76-1960 e SBG 216-B77-1960]) e no Diagrama (GU413B78-1960)
9. “A total identidade de [ponto] vista entre Resnais e eu, afirmada aqui com força, era, na verdade, principalmente um elemento publicitário destinado à imprensa. Nosso *Marienbad*, terminado já há vários meses, tinha encontrado uma tal recusa vinda das pessoas da profissão (a gente temia até, durante esse período, que ele não saísse nunca nas telas) que nós não queríamos sobretudo alimentar o rumor crescente do valente diretor perturbado por um autor extravagante. Na verdade, se nossas relações eram constantemente excelentes, nós nos dávamos conta entretanto de que nossas concepções respectivas de narrativa cinematográfica mantinham-se bastante divergentes.” (Tradução da autora.)
10. Arquivado no IMEC (Institut pour la Mémoire de l'Édition Contemporaine), o *making of* teve raras exibições públicas – entre 2010 e 2011, em Paris e Nova Iorque.
11. Roteiro decupado: Fundo Sylvette Baudrot. Bibliothèque du Film. Paris. (SBG 216-B77-1960 e SBG 215-B76); Diagrama: (GU413B78-1960)
12. Em entrevista concedida à autora, em setembro de 2011 (inédita).
13. O estilo robbe-grilletiano esperaria até 1963 para chegar às telas. O roteirista estreia no cinema com *L'immortelle*, concretizando nessa obra parte daquilo que previra em *Marienbad*. Lembremos que a escritura do roteiro de *L'immortelle* antecede à de *Marienbad*, assim como o início de sua filmagem, iniciada em 1960, na Turquia - e interrompida pelo golpe de estado. Há uma acentuada semelhança entre os dois filmes: a perseguição obsessiva de uma mulher, a postura física das protagonistas, a fixidez de planos que «brincam» com a fotografia.



## Em torno da *mise-en-scène*



## **A *mise-en-scène* realista**

### **Renoir, Rivette e Michel Mourlet<sup>1</sup>**

Fernão Pessoa Ramos (Unicamp, professor titular)<sup>2</sup>

O conceito de *mise-en-scène* define, entre outros elementos, o espaçamento de corpos e coisas em cena. Vem do teatro, do final do século XIX e início do XX, e surge com a progressiva valorização da figura do diretor, que passa a planejar de forma global a colocação do drama no espaço cênico. Penetra na crítica de cinema na década de 1950, quando a arte cinematográfica afirma sua singularidade estilística deixando para trás a influência mais próxima das vanguardas plásticas. *Mise-en-scène* no cinema significa enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço. Define-se na figura do sujeito que se oferece à câmera na situação de tomada, interagindo com outrem que, por trás da câmera, lhe lança o olhar e dirige sua ação. Na cena documentária, o conceito de *mise-en-scène* desloca-se um pouco e pousa, de forma mais solta, na fagulha da ação da circunstância da tomada.

A geração da *nouvelle vague* francesa, antes de ascender à direção, ainda no exercício da crítica, encontrou na ideia de *mise-en-scène* um conceito bastante útil para construir seu novo panteão autoral. O termo adquire seu sentido contemporâneo através da geração dos “jovens turcos” hitchcocko-hawksianos e dos cinéfilos chamados macmahonianos. A valorização da *mise-en-scène* tem, como fundamento composicional, elementos estilísticos que fundam a modernidade no cinema, situando-a nos anos 1950. Modernidade que, ao voltar-se para si, descobre elementos especificamente cinematográficos, desenvolvendo ferramentas analíticas para poder ver o cinema que fala.

Fugindo de um recorte mais simplista, é importante lembrar que grandes encenadores do período áureo do teatro no início do século XX (como Vsevolod Meyerhold, Max Reinhardt, Constantin Stanislavski, Edward Gordon Craig, Adolphe Appia) compõem, de muito perto, a tradição da *mise-en-scène*, depois louvada em diretores como Murnau, Lang, Losey e Preminger. Todo o cinema expressionista tem uma dívida clara com as grandes encenações de Reinhardt, do mesmo modo que é difícil pensarmos no construtivismo russo, em particular Eisenstein, sem o trabalho cênico inspirado pelas experiências de Meyerhold.

A encenação no cinema, a grande *mise-en-scène*, sempre dialogou em profundidade com o horizonte da arte da encenação, conforme se desenvolveu na cena teatral. É conhecida a forte influência que alguns *metteurs-en-scène* europeus tiveram sobre o cinema hollywoodiano nascente. Os olhos da crítica francesa dos anos 50, buscando a afirmação da arte cinematográfica, voltam-se para os diretores de cinema que foram mais suscetíveis à *mise-en-scène* teatral europeia, como é o caso de Otto Preminger, Max Ophuls ou Fritz Lang.

Contudo, a adequação a um modelo de *mise-en-scène* é complexa. A elegia da *mise-en-scène* no cinema realiza-se através de flancos diversos, inclusive pelo viés do realismo, como quer, por exemplo, o olhar de André Bazin ao louvar a *mise-en-scène* de Jean Renoir. O termo *mise-en-scène*, nos anos 50, descreve o momento em que o cinema descobre-se como tal e consegue enxergar em si a camada própria de seu estilo. Trata-se de uma especificidade que não é mais a do “cinema puro”, ou a da estética muda do início do século, e que também não é mais “construtivista”, “futurista” ou “surrealista”.

Em texto que consta dos anais das conferências do Colégio de História da Arte Cinematográfica, *Le Théâtre dans le Cinéma* (AUMONT, 1992/93), Jacques Aumont desenvolve interessante análise da *mise-en-scène* com corte realista, em artigo cujo título é *Renoir le Patron, Rivette le Passeur*. Aumont parte de uma frase de Jacques Rivette, autor que mantém fortes vínculos com o teatro, de que “todo o grande filme é um filme sobre teatro”. Para Aumont, existem duas artes que são

“tutoras” do cinema: o teatro e a pintura. Introduzir o teatro no cinema significa “tornar sensível uma certa estrutura de espaço, fundada sobre o fechamento e a abertura”. Dentro desta perspectiva, Aumont irá tentar localizar uma espécie de linha evolutiva, de Jean Renoir a Jacques Rivette, estabelecendo uma relação forte entre os dois campos. Ao aproximar os realizadores, Aumont percorre o campo do paradoxo, unindo Renoir, um autor de estilo marcadamente realista, a Rivette, que sempre buscou deixar clara sua dívida com a cena teatral.

Aumont desenvolve uma interessante análise da *mise-en-scène* no cinema, definindo a tradição da *mise-en-scène* que vem de Preminger/Reinhardt como a “herança dramática centro-europeia” em Hollywood, cuja representação típica encontra em Otto Preminger, “de quem os filmes nos anos 40 e 50 são remarcáveis pela precisão maníaca dos gestos, pela movimentação dos corpos, pelo ritmo” (AUMONT, 1992/93, p. 229). A tradição da *mise-en-scène*, que se expande no grande cinema hollywoodiano dos anos 30 e 40, herdeira da dramaturgia teatral centro-europeia do início do século, “é uma concepção de *mise-en-scène* como cálculo, como *mise-en-place*, como construção de ritmo pela montagem, como marcação de elementos significantes pelo enquadramento” (AUMONT, 1992/93, p. 229). Aumont conclui dizendo ser essa uma concepção apaixonante da *mise-en-scène* no cinema, mas aponta para outra prática da *mise-em-scène*, marcada pelo realismo, que vê desenvolvida na Europa em torno do eixo Renoir/Rivette.

O autor esboça, então, uma linha evolutiva que coloca Renoir como *patron* e Rivette como *passer* (continuador, epígono). Trata-se de abordar a tradição realista no cinema, encontrando espaço para sobredeterminar a presença da encenação teatral no coração do realismo cinematográfico, no qual Renoir sempre ocupou posição de destaque. Aumont situa as diferenças entre as tradições hollywoodiana e europeia da *mise-en-scène* em dois elementos: a exploração do espaço cinematográfico e a exploração da interpretação do ator, onde dá destaque ao cinema que vem de Renoir/Rivette. O espaço dramático na tradição da *mise-en-scène* teatral centro-europeia, que chega a Hollywood, cuidou de criar um quadro cinematográfico significativa para acomodá-la. Segundo os termos de

Aumont “*lui faire rendre raison et presque lui faire rendre gorge*” (Aumont, 1992/93, p. 229). Em outras palavras, trata-se de utilizar o espaço cênico cinematográfico de modo explícito, até extenuá-lo, exaurindo suas potencialidades numa espécie de gramática estrutural da nova *mise-en-scène*, que amarra o pescoço do espaço cinematográfico para dele extrair os recursos necessários à composição.

A postura do eixo realista da encenação cinematográfica (Renoir/Rivette) é distinta e centra-se no espaço que se encontra dado no mundo da tomada. Um espaço que, ele mesmo, de modo originário à *mise-en-scène*, “impõe sua estrutura e quase seu sentido”. A estrutura do mundo, sua constituição em estilo, está lá e cabe à *mise-en-scène* deixar-se levar pela força da ladeira, pela atração gravitacional de seus núcleos de movimento, ação e expressão, conforme surgem para a câmera. A definição da diferença entre os dois campos (a *mise-en-scène* da tradição hollywoodiana centro-europeia que vem do teatro e a *mise-en-scène* teatral-realista europeia que vem da história do cinema) é precisada assim: “a *mise-en-scène* (para a estilística realista europeia Renoir/Rivette) não consiste mais tanto em dominar a penetração do corpo do ator no espaço, mas seguir linhas de atração sugeridas pelo espaço dramático tal qual ele é” (AUMONT, 1992/93, p. 229).

A exploração do espaço dramático na tradição realista é, então, definida por Aumont como apropriação de uma estilística com corte minimalista, aberta na constelação espacial do mundo que vem bater na tomada, aproveitando-se da disposição de coisas e seres em movimento, que já estão lá. Mas há um outro eixo que devemos percorrer para abordar, em sua definição, a *mise-en-scène* realista europeia: o da encenação do ator. E é a partir da análise do trabalho do ator que Aumont trabalha não só o estilo de Renoir, mas a incorporação que dele faz o herdeiro Rivette. Parte da constatação de que, apesar de ser conhecido por “sua arte da profundidade de campo, da *mise-en-scène* virtuose, do movimento de câmera penetrante e envolvente”, é em relação à direção de atores que se constitui, no “patrão” Renoir, a referência inspiradora. Na estética realista de Renoir, em sua posição voltada para obter uma “verdade” do mundo colando a



*mise-en-scène* em sua forma de acontecer, é o ator e a construção do desempenho (sua interpretação) que ocupam um momento privilegiado. O “sistema Renoir”, na progressão da carreira, torna-se “cada vez menos rigidamente cênico para se concentrar no ator” (AUMONT, 1992/93, p. 231): “a herança de Jean Renoir em Jacques Rivette consiste então, muito claramente, em deslocar esta problemática (a da encenação) ainda mais francamente do lado do ator, a fazer do ator a fonte mesma da verdade e da emoção” (AUMONT, 1992/93, p. 231). Em outras palavras, é fazer do ator a fonte do realismo (verdade e emoção), dentro do qual Renoir locomove-se à vontade e nada com largas braçadas. Um sistema que, em Renoir, é cada vez menos rigidamente cênico para se concentrar no trabalho do ator.

Como Renoir, Rivette segue um método na direção do ator que esboça um plano geral de conduta. Não se trata de uma abertura para a improvisação propriamente (ambos diretores são conhecidos por obrigarem atores a repetirem infinitas vezes a mesma cena), mas partindo de um plano de atitudes, de um rascunho de intenções e procedimentos, trata-se de permitir aos atores trazer contribuições diversas para a cena, numa espécie de “invenção coletiva”. Aumont explica o método:

O mecanismo de filmagem de Rivette é bastante conhecido: trata-se de um jogo sobre um plano de instruções dramáticas (muitas vezes extremamente reduzido: alguns “roteiros” de Rivette, sobretudo antes de sua colaboração com roteiristas e dialoguistas renomados, são remarcáveis por sua extrema brevidade, como o de *Out 1* (1971) que tem uma página) (AUMONT, 1992/93, p. 231).

O risco de se trabalhar com este “sistema” é o de se chegar ao final e nada obter – ter em mãos um filme frouxo, com cenas carregadas de falas óbvias passando ao largo da tensão dramática. Se o risco é grande, o ganho da encenação realista está no outro lado da moeda da *mise-en-scène*. Se perde-se na precisão maníaca do gesto, na composição, que Aumont localiza em Preminger, ganha-

se ao lidar com a intensidade do corpo do ator em sua atitude, livre no mundo. O que está em jogo, para o patrão Renoir e seu discípulo Rivette, é conseguir estabelecer a *mise-en-scène* realista, sustentando a perna sola da encenação na direção de atores, com procedimentos cada vez mais minimalistas na composição do espaço do mundo. O amarrar final da narrativa interage com o espaço originário através da multiplicação das opções na montagem. Rivette, em longos períodos de reclusão, costuma enfrentar como diretor/montador a lapidação do movimento, a montagem das tomadas e a articulação do ritmo em narrativa. O ator solto na tomada pelo “plano de instruções” seria lapidado na montagem/edição? O perigo de direção dar um tiro na água, neste tipo de *mise-en-scène* realista, é concreto:

o risco que existe é o de que a invenção coletiva fracasse e se revele insuficiente, seja para alimentar o filme, seja para fazer com que se sustente. Mas filmes como *Céline e Julie*, *Le Pont du Nord*, *Out 1* são amplamente nutridos por esta substância que o ator traz para o personagem e para narrativa, fazendo com Rivette desempenhe totalmente, neste plano, seu papel de discípulo. (AUMONT, 1992/93, p. 231).

O vínculo entre Renoir e Rivette pode ser visto como a passagem do bastão da *mise-en-scène* realista, afirmando-se em um universo distinto daquele em que se formou a crítica da *nouvelle-vague* na década de 1950. Aumont é claro ao definir o campo da passagem: “a herança de Jean Renoir em Jacques Rivette consiste então, muito claramente, em deslocar esta problemática ainda mais incisivamente sobre o ator de modo a fazê-lo a fonte mesma da verdade e da emoção” (AUMONT, 1992/93, p. 231). A diferença da prática do discípulo com a do mestre situa-se também no outro eixo da *mise-en-scène*, o da exploração do espaço. Aumont distingue em Renoir uma espécie de traço clássico da cena, baseado na centralidade do espaço teatral. Ela possui em Renoir uma ligação forte com a tradição mais clássica, localizada “no dramático, no narrativo, na perspectiva, no espaço centralizado, enquanto que o cinema (moderno) liga-

se cada vez mais a valores opostos a estes, como o lúdico, o jogo de imagens artificiais, o achatamento, o dispersivo” (AUMONT, 1992/93, p. 233).

Rivette, homem de seu tempo, rompe com a tradição cênica ainda clássica que respiramos em Renoir, para introduzir uma sensibilidade voltada para a fragmentação da modernidade. A última parte do texto de Aumont será dedicada a definir a teatralidade moderna em Rivette conforme se constitui, a partir dos eixos “espaço cênico” e “interpretação de atores”, dentro de uma *mise-en-scène* carregada de teatralidade, mergulhada no realismo cinematográfico. Renoir, *le patron*, serve como quadro na parede e a análise avança nas mediações sutis que a sobreposição de herança e ruptura exigem. A dívida do discípulo com o patrão é bem definida em outro trecho:

Renoir é a ilustração por excelência da ideia do “cinema como arte dramática”. As, em sua obra, a relação com o teatro é natural, quase inocente, jamais percebida como contraditória com a busca do natural, do verdadeiro, do documentário mesmo. (AUMONT, 1992/93, p. 233)

Em Rivette, a teatralidade já não é mais inocente, mas distante do teatro clássico e da cena italiana:

ela é apreendida teoricamente, num gesto que começa ao querer prolongar a tradição crítica da qual sai Rivette [Aumont se refere aqui a estética à *mise-en-scène* centro-europeia hollywoodiana] que, cada vez mais, vai na contracorrente, no momento em que o grosso do cinema mundial, depois de implosão de Hollywood, se preocupa menos com a dramaticidade pura e simples, e mais em criar imagens. (AUMONT, 1992/93, p. 233).

Em outra direção da *mise-en-scène* que nos descreve Aumont, mas atraído, como Renoir, pelo ponto cego da intensidade e imerso na tradição cenográfica

hollywoodiana do teatro centro-europeu, estão os escritos do crítico Michel Mourlet. Em particular, destaca-se a súpula de seu pensamento, intitulada *Sur un art ignoré*, publicada originalmente no Cahiers du Cinéma em agosto de 1959 (nº 98) e que depois daria o título a uma coletânea com o mesmo nome publicada originalmente em 1965 e seguida de outras edições (MOURLET, 1987). Mourlet é figura de liderança no chamado grupo macmahoniano – que, nos anos 50/60, reúne-se em torno do cinema Mac Mahon, situado na avenida do mesmo nome em Paris. O grupo – composto também por Pierre Risient, George Richard, Michel Fabre, Marc Bernard, Jacques Serguine, Jacques Lourcelles – promove o lançamento de diversos filmes na França, essenciais para a formação do panteão moderno da cinefilia. Também edita uma revista de curta existência, *Présence du Cinéma*.

Entre as obras da *nouvelle vague*, é no primeiro Godard que podemos encontrar repercussões mais fortes do gosto estético dos macmahonianos, seja pela presença física do cinema MacMahon nas filmagens de *Acosado* (1959), seja pela participação de Pierre Rissient como assistente do filme ou pela aparição do próprio Mourlet. Outro tributo de Godard é a conhecida citação que abre em voz over *O desprezo* (1963): “Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s’accorde à nos désirs” (“o cinema transforma nosso olhar em um mundo que se adequa a nossos desejos”). O trecho é corruptela de uma passagem de *Sur un art ignoré*. Aparece no filme debitado a André Bazin, numa brincadeira intertextual bem ao gosto do cineasta. O artigo de Mourlet, *Sur un Art Ignoré*, é publicado no Cahiers (no mesmo ano em que *Acosado* é filmado) cercado de reservas, marcando talvez a distância com Eric Rohmer que na época dirigia a revista. Além de vir impresso em itálico, o artigo é antecedido por um parágrafo que frisa sua singularidade na linha editorial dos Cahiers.

Para Michel Mourlet, a *mise-en-scène* é o coração de um filme. Ele define como a “efervescência do mundo” que aparece na forma de cores e luzes na tela. Para Mourlet, a receita de uma boa *mise-en-scène* é seguinte: “a *mise-en-place* dos atores e objetos, seus deslocamentos no interior do quadro, devem tudo exprimir,

como vemos na perfeição suprema dos dois últimos filmes de Fritz Lang, *O tigre de Bengala* (1959) e *Sepulcro indiano* (1959)” (MOURLET, 1987, p. 42/43). E avançando na definição da *mise-en-scène* cinematográfica: “A proximidade aguda do corpo do ator transmite os medos e a vontade de sedução, devendo ser promovida pela direção de gestos raros, arte da epiderme e das entonações de voz, um universo carnal – noturno ou ensolarado” (MOURLET, 1987, p. 46). Universo carnal, portanto, prenhe da vida do corpo na circunstância da tomada, vida que o *metteur-en-scène* deve saber apreender através do garrote estilístico da *mise-en-scène*, pela direção de gestos e da voz – expressões básicas do ator. O cinema pode surgir, então, como arte da epiderme, como arte daquela fina película que cobre o mundo de brilho quando pulsa e que a grande *mise-en-scène* consegue captar; e Michel Mourlet vai encontrar essa grande *mise-en-scène* na escola centro-europeia, conforme a descrevemos anteriormente da qual a quadra de ases dos macmahnonianos – os quatro cineastas faróis que balizam o gosto estético do grupo são debitários: Preminger, Lang (americano), Joseph Losey e Raoul Walsh – é devedora. Mourlet ainda acrescenta mais um à quadra: o italiano Vittorio Cottafavi.

Corpos, gestos, interpretação, olhares, discreta dança do movimento no quadro, compõem a estratégia definida por Michel Mourlet para enxugar a artilharia rebuscada da *mise-en-scène* teatral e fazer com que caiba no cinema. Mourlet, em sua radicalidade, inaugura um olhar voltado exclusivamente para a apreensão da nova *mise-en-scène*, vestida na medida da narrativa cinematográfica. É clara a crítica de Mourlet ao maneirismo estilístico, que explora as potencialidades do enquadramento rebuscado:

os ângulos insólitos, os enquadramentos bizarros, os movimentos de aparelho gratuitos, todo o arsenal revelador da impotência deve ser descartado como má literatura. Poderemos então aceder a esta franqueza, a esta lealdade ao corpo do ator, que é o único segredo da *mise-en-scène*”. (MOURLET, 1987, p.49).

Nesta trilha, a *mise-en-scène* de Eisenstein e Welles é definida como “uma grande máquina de cartolina e tela”, com “seu modernismo agressivo e sua originalidade gratuita, recobrando um expressionismo velho de um quarto de século” (referindo-se a Welles) (MOURLET, 1987, p.50).

O estilo de *mise-en-scène* definido por Mourlet é frio e ralo, centrado no corpo do ator. O termo que usa para designar a precedência do ator com relação aos outros elementos cênicos é conhecido: “a proeminência do ator” (“*la prééminence de l’acteur*”). A encenação, no entanto, evolui em direção diversa da que notamos na exposição do trabalho Renoir/Rivette. A interpretação, segundo o crítico, deve ser contida, combater a intensidade expressiva e a amplidão gesticular do espaço teatral. Uma frase de Hitchcock sobre atores (“o melhor ator de cinema é aquele que melhor sabe não fazer nada”) é citada com admiração. Uma atriz com trabalho de interpretação carregado, de corte melado, como Giulietta Masina, é ridicularizada e caracterizada como “grotesca”. Mourlet também não caminha na direção de Bresson e a ideia de atores frios, esgotados pela repetição até conformarem-se o “modelo”. Bresson, para Mourlet, não faz o ator respirar. Seus parâmetros parecem ser os de Edward Gordon Craig e sua ideia do ator como marionete, mas marionete que seja de carne e saiba olhar sem expandir a visão.

O que Mourlet chama de “lealdade ao corpo do ator” completa, como núcleo da *mise-en-scène*, a transferência do conceito para o campo cinematográfico. Com efeito, estamos à distância dos grandes dispositivos espetaculares montados pelos primeiros metteurs-en-scène do cinema. É por isso que Mourlet pode dizer que “os temas fundamentais da *mise-en-scène* são ordenados em torno da presença corporal dos atores em um cenário” (MOURLET, 1987, p. 56). A visão de Mourlet aplica-se ao campo do cinema de ficção, onde a abertura aos procedimentos de estilo é bem mais ampla. Enfatizando a dimensão da presença do corpo do ator na tomada, explorando sua abertura para a formatação da câmera, Mourlet define um estilo para a *mise-en-scène* cinematográfica. A partir desse núcleo, nomeia os elementos da *mise-en-scène*, todos fazendo parte da cena do mundo transfigurado pela tomada. São eles: “a luz, o espaço, o tempo, a presença insistente dos

objetos, os brilhos do suor, a espessura de uma cabeleira, a elegância de um gesto, o abismo de um olhar” (MOURLET, 1987, p. 55/56).

Ao mostrar sensibilidade para a intensidade da presença do mundo na tela, Mourlet desfavorece a crítica que centra sua análise em roteiros e no próprio conteúdo dos filmes. Roteiro é quase nada para avaliar um filme e sua articulação passa ao largo da visão de *metteur-en-scène* de Mourlet:

crer que basta a um cineasta escrever seu roteiro e seus diálogos, se orientar segundo temas definidos e repetir ações de seus personagens, para se tornar um “autor de filmes”, é um erro de base que faz a falsa autoridade de críticos atolados na literatura e cegos às potencialidades da tela (MOURLET, 1987, p. 54).

Se a *mise-en-scène* não é escritura, também o campo da montagem é visto com certo desprezo. O estilo de montagem, para o tipo de *mise-en-scène* defendida por Mourlet, precisa evitar relevo expressivo. A montagem deve ser transparente. Não pode “enfrentar as leis da atenção”, mas deve levar o espectador “diante do espetáculo, diante do mundo, o mais próximo do mundo, graças à docilidade, à maleabilidade de um olhar ao qual o espectador adere até esquecê-lo” (MOURLET, 1987, p. 49). O perfil clássico da decupagem é evidente, assim como sua distância da montagem de corte construtivista. O olhar que a montagem carrega deve, assim, ser “clássico ao extremo, em outras palavras, exato, motivado, equilibrado, de uma transparência perfeita, através da qual a expressão nua encontra sua maior intensidade” (MOURLET, 1987, p. 49).

É a busca dessa “expressão nua” que, contraditoriamente, acaba por carregar Mourlet para uma sensibilidade estética onde podemos encontrar a elegia de uma vontade de poder (com claros contornos nietzschianos) no que essa sensibilidade teve de mais perigoso (e eu me lembro aqui, por exemplo, de Susan Sontag em seu artigo “Fascinante fascismo”) (SONTAG, 1986). O arco do

percurso segue o que definimos anteriormente como a “proeminência do ator”. A proeminência da direção do ator é vista com uma espécie de hino à glória dos corpos, pois é ao corpo do ator que Mourlet refere-se. O cinema é definido como um “hino à glória dos corpos que deve reconhecer o erotismo como seu destino supremo” (MOURLET, 1987, p. 52). A definição é interessante: “em função de sua dupla condição de arte e olhar sobre a carne, (o cinema) está destinado ao erotismo como reconciliação do homem com sua carne” (MOURLET, 1987, p. 52). Carne e mundo são conceitos essencialmente fenomenológicos, mostrando a sintonia de Mourlet com traços do pensamento de André Bazin e seu pertencimento ao contexto ideológico do pós-guerra francês. São conceitos chaves para Mourlet construir sua noção de *mise-en-scène*, fazendo abrir a carne do mundo sobre a estilística cinematográfica. Uma estilística fria, clássica, garroteada pela amarração da cena, mas pedindo para o mundo vir bater nela, com a graça de sua intensidade e, principalmente, com a altivez e a violência precisa do que chama “gesto eficaz”. É o “gesto eficaz” que serve de base para a valoração dos elementos mais finos da estilística macmahoniana como cenários, deslocamento em cena, olhar, voz, objetos, corpos.

À visão de um mundo-câmera conformado para o corpo do ator, segue a sensibilidade de Mourlet para o poder e domínio sobre outrem, definido pela palavra “glória”, ou, “hino à glória dos corpos”. A *mise-en-scène* como “hino à glória dos corpos” é composta pela elegia de momentos extremos do corpo do ator, quando aberto para o mundo na tomada. Aparece numa visão da imagem-intensa que, por sinais ao inverso, encontra-se com a sensibilidade baziniana para o realismo cinematográfico. Mas em Mourlet o tom é claramente anti-humanista, atingindo tonalidades nietzschianas em sua exaltação da beleza da força com relação à fraqueza, da vontade de poder do senhor que domina e do desprezo à lógica cristã da compaixão na humildade do escravo.

Em Michel Mourlet, portanto, a sensibilidade para a gesticulação precisa do ator encontra fascínio na expressão da vontade de domínio por esse mesmo corpo e significa também olhar e fruir um tipo de ação e reação do corpo à beira



da morte. Isso resulta numa abertura para a estetização da guerra e não deixa dúvidas sobre a possibilidade da fruição espectral nesse limite. No artigo “Apologie de la violence” (MOURLET, 1987), Mourlet analisa a violência na imagem cinematográfica tendo como modelo a manifestação de um corpo no quadro – o de Charlton Heston, dirigido por Cecil B. De Mille. A violência é vista como uma “decompressão” resultante da tensão entre homem e mundo. Mourlet centra sua análise da *mise-en-scène* enfatizando a possibilidade de o cinema apreender a tensão pela dimensão da tomada. O cinema é único em seu modo de mostrar a intensidade, momento em que o “abcesso” da “decompressão” explode. Por isso (como já havia notado Bazin, ao chamar o cinema de obsceno), o cinema é tão próximo do erotismo: erotismo sexual ou da violência (RAMOS, 2008). A violência é o ponto extremo da experiência do homem no mundo, e o cinema está em situação privilegiada para representá-la. O que as outras artes só podem sugerir ou simular, o cinema, através da câmera, “encarna no universo dos corpos e objetos”.

A *mise-en-scène*, nesse momento, é definida por Mourlet, “em sua essência mais pura”, como “exercício de violência, de conquista e de orgulho” (MOURLET, 1987, p. 61), ou ainda: “sendo exaltação do ator, a *mise-en-scène* encontrará na violência uma constante ocasião de beleza” (MOURLET, 1987, p. 61). Ou, ainda mais explícito, a *mise-en-scène* faz o elogio da encenação da intensidade que tem no horizonte a morte, aproximando-se sem receio de uma estética fascista (embora, possamos reconhecer, o encontro esteja longe de esgotar a nuance da estética que propõe). O âmago do específico cinematográfico, representação contida da expressão vibrante da vida corporal, evolui em Mourlet de modo provocativo até o prazer como domínio sobre o corpo de outrem, prazer apreendido em sua transcendência crua na tomada, flexibilizada então como estilo na *mise-en-scène*:

Exercício da violência, da conquista e do orgulho, a *mise-en-scène* na sua essência mais pura tende ao que alguns chamam de “fascismo”, na medida em que esta palavra, numa confusão sem dúvida significativa, recobre uma concepção nietzschiana

da moral sincera, oposta à consciência dos idealistas, dos fariseus e dos escravos. Recusar esta busca de uma ordem natural, este prazer do gesto preciso e eficaz, este brilho do olhar após a vitória é ficar condenado e nada entender de uma arte (o cinema) que se resume à procura da felicidade pelo drama do corpo. (MOURLET, 1987, p. 61)

Seria interessante analisar como a experiência fria da intensidade da tomada, tão bem sintetizada na estética da *mise-en-scène* defendida por Mourlet, pôde caminhar para o lado da exaltação com cores fascistas, adquirindo tons que nos lembram os entusiasmos nietzschianos (ainda que não no modo como a filosofia pós-estrutural gosta de recuperar o filósofo). A definição da *mise-en-scène* como “drama do corpo”, como “arte do gesto exato”, abre espaço para colocar sua concepção no âmbito da crítica que pensou o cinema respirando no espaço da tomada, no espaço do mundo recortado pelo viés fenomenológico. Seria igualmente útil compará-la a ideias de outros autores (como Vivian Sobchack ou André Bazin, para não falarmos, em recorte diverso, de Stanley Cavell), também sensíveis às potencialidades da intensidade da vida na imagem-câmera cinematográfica, mas que souberam explorá-las em trilhas diversas.

## Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. Renoir le Patron, Rivette le Passeur. In: **Le Théâtre dans le Cinema - Conférences du Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique n°3.**. Inverno 1992/93. Paris. Cinemathèque Française/Musée du Cinema.

MOURLET, Michel. **Sur um art ignora: la mise-en-scène comme langage.** Paris, Ramsay, 1987.

RAMOS, Fernão Pessoa. Bazin espectador. In: **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

SONTAG, Susan. Fascinante Fascismo. In: **Sob o signo de Saturno.** Porto Alegre, L&PM, 1986.

- 
1. Trabalho apresentado na Mesa "Documentário em reflexão".
  2. *E-mail:* [ramos.fernao@terra.com.br](mailto:ramos.fernao@terra.com.br)

## A crise da *mise-en-scène* no cinema moderno<sup>1</sup>

Luiz Carlos Oliveira Jr. (ECA/USP, doutorando)

A época de ouro da cinefilia, que vai da agitação cineclubista do pós-guerra aos acontecimentos de Maio de 68, é um dos períodos mais férteis do ponto de vista de uma história das ideias sobre a arte cinematográfica. Uma expressão em particular, a “*mise-en-scène*”, pela importância que adquiriu nos debates estéticos realizados naquele período, ocupa posição de destaque nessa história.

Nos anos 1950, a *mise-en-scène* reina absoluta no repertório conceitual da crítica: é o momento em que os jovens críticos dos *Cahiers du Cinéma* atribuem a quintessência da linguagem cinematográfica ao apogeu do estilo clássico em Hitchcock, Hawks, Mizoguchi, Lang, Preminger e alguns outros diretores. Assinados por Jacques Rivette, Alexandre Astruc, Fereydoun Hoveyda, Éric Rohmer ou Michel Mourlet, são publicados autênticos manifestos estéticos que tratam a *mise-en-scène* como a parte mais nobre do cinema, quiçá a única que de fato conta.

A *mise en scène* aí defendida é um pensamento-em-ação, a encarnação de uma ideia, a organização e a disposição de um mundo para o espectador. Acima de tudo, trata-se de *uma arte de colocar os corpos em relação no espaço*, estendendo ao universo o jogo dramático que o teatro restringia ao palco. Expressão cunhada, em sua origem, para designar uma prática teatral, a *mise-en-scène* adquire no cinema essa dimensão fenomenológica: mostrar os dramas humanos esculpindo-os na própria matéria sensível do mundo.

De todos os pilares conceituais dos *Cahiers* nos anos 1950, a *mise-en-scène* é certamente o que ocupa o lugar mais estratégico, atrelando-se à “política dos autores”. O postulado estético central da política dos autores consistia numa tentativa de juntar a noção de escritura ou de estilo com a de profundidade temática: o universo de um diretor (seus temas recorrentes, suas obsessões, sua visão do mundo) está expresso na forma (enquadramentos, movimentos de câmera, iluminação, montagem etc.), sem separação possível. Os “jovens turcos” dos *Cahiers* (Godard, Truffaut, Rivette, Rohmer, Chabrol) buscaram desfazer a velha dicotomia entre fundo e forma afirmando que a significação e a riqueza temática dos filmes dos autores que admiravam eram inseparáveis do estilo de *mise-en-scène* empregado em sua realização. Se um cineasta é um autor, é porque seus filmes só fazem sentido no e pelo movimento interno da *mise-en-scène*. A *mise-en-scène* se torna, assim, a grande arma do autor (a única realmente efetiva, talvez) e a principal ferramenta teórica da crítica.

O texto que consolida o conceito de *mise-en-scène* nos *Cahiers du Cinéma* é um artigo de Rivette intitulado “L’âge des *metteurs en scène*”, publicado em janeiro de 1954, dentro de um dossiê sobre o Cinemascope. No texto, Rivette se mostra bastante convicto de que os grandes cineastas saberão fazer bom uso do cinemascope, que é então uma novidade. Para ele, o recém-inventado formato de tela larga (em proporção 2.55:1, naquele primeiro momento) permite que se privilegie a *mise-en-scène* em detrimento da montagem, a inteligência do ângulo de tomada em detrimento do efeito visual do quadro, a realidade tátil da superfície alargada em detrimento da sensação ilusória da profundidade de campo. O cinemascope, Rivette garante, amplia o espaço dos afrontamentos, aumenta as relações de distância no interior do plano. Mas cria também “zonas de silêncio” que nada têm a ver com a lógica dramática e a articulação da cena e que, no entanto, devem ser valorizadas: “hiatos provocantes”, “vazios dilatados pela angústia ou pelo desejo”, “espaços abertos e livres onde passa o vento” (RIVETTE, 1954, p. 48). No interior de uma construção amplamente ordenada, uma parte de liberdade e de acaso reivindica seu lugar. A organização rigorosa do

espaço e do quadro surge aí como a condição mesma para a circulação do vento, do imprevisto, da borboleta que cruza o campo e ilumina o drama.

### **Tudo está na *mise-en-scène* (ou nem tudo)**

Cinco anos depois do texto de Rivette, surge nos *Cahiers du Cinéma* um artigo que sistematiza e radicaliza a teorização sobre a *mise-en-scène* cinematográfica. Trata-se do polêmico manifesto estético de Michel Mourlet, “Sur un art ignoré”, publicado no nº 98 dos *Cahiers*, em agosto de 1959.

Mourlet apresenta, nesse extenso artigo que planta as bases teóricas do macmahonismo,<sup>2</sup> um verdadeiro sistema estético de tipo normativo, historicizando o cinema e elegendo o momento de sua manifestação “adequada”. Podemos ver, no texto, as três fases da estética hegeliana, devidamente adaptadas ao quadro histórico e teórico do cinema: arte simbólica (o cinema mudo e todas as suas diferentes “escolas” que, segundo Mourlet, não passam de formas aberrantes que buscam compensar a ausência do som hipertrofiando a plástica visual das imagens: distorções expressionistas, colagens vanguardistas, pantominas exageradas etc.), arte clássica (matéria e forma harmonizadas nos filmes sonoros de Mizoguchi, Walsh, Preminger, Lang e outros poucos) e arte romântica (o “cinema de autor” e da expressão individual exacerbada, na linha iniciada por Orson Welles em *Cidadão Kane* e continuada pelos cineastas modernos que então se preparavam para o grande triunfo dos anos 1960).

O realismo ontológico defendido por Bazin aparece como molamestra do pensamento de Mourlet. Partindo da perspectiva idealista-evolucionista baziniana, ele separa os cineastas entre aqueles que traem a vocação original do cinema (revelar ontologicamente a verdade que existe em estado latente no mundo fenomênico – e que o realismo objetivo da câmera tem o poder de catalisar ou trazer à tona) e aqueles que não só a respeitam como ainda a enriquecem pela arte da *mise-en-scène*, isto é, da organização do mundo sensível numa forma

significante. Para Mourlet, achar o equilíbrio que configura a *mise-en-scène* implica rechaçar tanto a sobrecarga barroca e a estilização expressionista quanto o simples registro bruto do real: é preciso captar o mundo de forma imediata, “sem outros meios que não os mais naturais”, porém estruturá-lo dentro de uma construção cênica e dramática. Assim, o realismo de Rossellini é visto como insuficiente, pois abdica de ordenar o real e se entrega a apenas uma das dimensões do cinema – o documentário –, esquecendo-se da outra – a “féerie” (Mourlet afirma que ambas devem se interpenetrar). Hitchcock e Welles, que fazem o caminho inverso (impõem seu “gênio” sobre cada mínimo detalhe, sufocando a realidade pela significação), também são rejeitados. A esses componentes do time titular da política dos autores, Mourlet prefere Cecil B. DeMille, Vittorio Cottafavi e Don Weis, cineastas que a redação dos *Cahiers* ignorava ou mesmo desdenhava.

Uma das regras indispensáveis do sistema mourletiano é a “preeminência do ator”. O corpo do ator deve ocupar o centro geométrico e gravitacional da *mise-en-scène*. Os gestos e os movimentos do herói determinam as coordenadas do espaço – “toda a energia do fluido misterioso que é a encenação passa pelo corpo do ator” (AUMONT, 2008, p. 85). Por isso, um Hitchcock, para quem “o melhor ator de cinema é aquele que sabe melhor não fazer nada”, deixando que a câmera construa todos os efeitos, ou um Bresson, para quem os atores são “modelos”, estarão excluídos do sistema mourletiano.

No fundo, “Sur un art ignoré” desdobra o pensamento sobre a *mise-en-scène* que havia começado nos textos de Rivette alguns anos antes. Mourlet, porém, enxerga na *mise-en-scène* uma arte regida por leis universais, por constantes cósmicas (a centralidade do drama, a preeminência do ator, a fascinação [≠ distanciamento], a proibição de trucagens, o respeito à verdade mecânica da câmera). Sua definição de *mise-en-scène* é mais essencialista e totalizante, e nisso ela encontra um enorme ponto de atrito com a de Rivette. Embora para ambos a *mise-en-scène* seja uma arte de colocar os corpos em relação no espaço e, por conseguinte, forneça um acesso direto à *presença* das ações e dos sentimentos dos seres, há entre Mourlet e Rivette uma grande divergência que este último

explicita no texto “De l’abjection”. Em meio à sua virulenta crítica ao filme *Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1960), Rivette faz uma clara alusão ao texto “Sur un art ignoré”, opondo-se a ele e até fazendo pilhéria de alguns de seus pontos (a exemplo da questão da “preeminência do ator”). Segundo Rivette, o que mais importa não são “problemas da forma e do conteúdo, do realismo e do feérico, do roteiro e da ‘*misenscène*’, do ator livre ou dominado”, mas “o ponto de vista de um homem, o autor, mal necessário, e a atitude que toma esse homem em relação àquilo que ele filma, e assim em relação ao mundo e a todas as coisas” (RIVETTE, 1961, p. 54). Enquanto Mourlet se empenha em deduzir a fenomenalidade da *mise-en-scène* de um princípio absoluto, ou de um princípio “cósmico”, Rivette a deduz de um relativismo, a seu ver, incontornável: não há valores absolutos na *mise-en-scène*, mas sim as escolhas particulares de um cineasta-autor confrontado com as contingências do mundo.

A provocação de Rivette – que, ironicamente, havia sido o responsável pelo emprego sistemático da noção de *mise-en-scène* na redação dos *Cahiers* – é só o início de uma série de textos que, ao longo dos anos 1960, colocarão em crise o conceito de *mise-en-scène*.

### **Morte de uma palavra**

Na segunda metade dos anos 1960, uma mudança de paradigma vem colocar em xeque o conceito de *mise-en-scène* nos *Cahiers du Cinéma*. Embalados pelos “cinemas novos”, críticos como Jean-Louis Comolli e André S. Labarthe começam a questionar a posição central que a *mise-en-scène* desfruta no instrumental da crítica.

Segundo Labarthe, um filme como *Uma mulher é uma mulher* (*Une femme est une femme*, Jean-Luc Godard, 1961) deflagra um ponto cego na definição de *mise-en-scène*, porquanto “radicaliza a eliminação dos elementos propriamente sintáticos do cinema”. Em sua crítica de *Uma mulher é uma*



*mulher*, publicada nos *Cahiers* nº 125, em novembro de 1961, Labarthe lança toda uma teoria sobre o cinema moderno. O cinema de Godard, para o crítico, se caracteriza por uma valorização radical do presente: Godard só quer filmar no presente, que não é o tempo do saber, mas do olhar e da evidência. *Uma mulher é uma mulher* aparece assim como uma sucessão de planos privilegiados e autônomos. “Ser fiel ao cinema”, diz Labarthe, “é destruir o mito da linguagem pudovkiana”, é sair da montagem sintática para reencontrar a potência do plano individual. A regra da boa interpretação também deve ser deixada de lado: Godard retém, sobretudo, os momentos débeis da interpretação dos atores, pois esses são os momentos mais reveladores. Alguém que se trai é alguém que se revela. “Todo o esforço de Godard consiste em multiplicar os obstáculos para conseguir, em todos os casos, um gesto imprevisto, uma mímica incontrolada, uma entonação involuntária; tudo isso que resulta em minutos extraordinários de verdade” (LABARTHE, 2004, p. 110).

O ano passado em *Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961), por sua vez, é saudado pelo crítico como a etapa final de uma estética da ambiguidade que começou com o neorealismo italiano. A narrativa lacunar e obscura exige um espectador ativo, que converte a trama descontínua do relato numa continuidade minimamente coerente. O grande mérito de Resnais teria sido não organizar a experiência, mas deixá-la em aberto, inacabada, operando uma reconstrução cubista do espaço-tempo, uma fragmentação desnorteante da realidade captada pela câmera. O espectador não pode – e não deve – compreender tudo. A ideia de uma ordenação das aparências, ou de um arranjo significativo dos espaços e das durações, que embasava a *mise-en-scène* clássica, está excluída dessa estética moderna louvada por Labarthe.

Num bilhete escrito em 1967 com o provocativo título “Mort d'un mot” (“Morte de uma palavra”), Labarthe recrudesce sua postura combativa e afirma que, à medida que os filmes modernos falam cada vez menos a linguagem da *mise-en-scène*, a expressão teria se tornado obsoleta, e “seria saudável nos desvencilharmos dela como fez a pintura com a palavra ‘figurativo’”. Para ele, o

conceito de *mise-en-scène* está atrelado à análise do cinema clássico, mostrando-se inadequado aos filmes modernos dos anos 1960. O vocabulário crítico que se aplicava à arquitetura grandiosa dos filmes dirigidos por Lang, Preminger ou Raoul Walsh não pode ser usado para falar dos planos “chapiscados com colher de pedreiro” de Bertolucci ou de Godard. O corpo heroico que ocupava o centro da *mise-en-scène* clássica cede lugar ao corpo vacilante dos heróis modernos. A *mise-en-scène*, diz Labarthe (1967, p. 66), “não é só a premeditação e a armadilha, mas também a colagem e o acaso [...], não só a extraordinária performance de Katharine Hepburn em *Núpcias de escândalo*, mas também as patéticas aparições desses heróis documentais encarnados por Jean-Pierre Léaud nos filmes de Truffaut, de Godard, de Eustache, de Skolimowski”. A noção de *mise-en-scène* que havia sido, para os críticos da geração anterior dos *Cahiers*, uma espécie de aprendizado iniciático do amor pelo cinema é deliberadamente descartada por Labarthe.

Se a *mise-en-scène* teorizada nos anos 1950 devia sua essência tanto ao classicismo – o culto à “bela linguagem” e à arte de organizar as aparências dispersas e caóticas da realidade sensível – quanto ao romantismo – dar forma à alma invisível das coisas, valorizar a expressão subjetiva de um autor –, é justamente contra esse “classicismo romântico” que os críticos defensores da modernidade cinematográfica se posicionam na segunda metade dos anos 1960. Instaure-se, assim, uma crise da *mise-en-scène*.

Tal crise não se limita a um dilema conceitual forjado pela crítica: a ideia de que a *mise-en-scène* em algum momento se tornou uma arte “impossível” repercute de maneira evidente nos filmes, levando a geração surgida imediatamente após a revolução do cinema moderno a buscar alternativas.

Para alguns cineastas, todo o exercício de encenação deverá ser deliberado, refletido, consciente do seu lugar na história das formas: é o caso de Raúl Ruiz, Wim Wenders, Fassbinder, Chantal Akerman, Brian De Palma, cineastas de tendência maneirista e/ou adeptos da construção de dispositivos

cênicos intrincados e complexos. Cientes de que chegaram “depois” – depois tanto de uma era clássica marcada por grandes mestres quanto de uma fase moderna de experimentação e invenção formal –, eles já não podem mais produzir uma *mise-en-scène* inocente e espontânea. A complexidade da técnica surge, entre outras coisas, como reação ao esgotamento das formas.

Se uns reagem pela valorização hipertrofiada da *mise-en-scène*, outros já seguem o caminho contrário, recusando a composição excessiva ou o manejo virtuoso da câmera e recuperando o olhar imediato para as coisas. São eles Maurice Pialat, John Cassavetes, Philippe Garrel, Jean Eustache, cineastas que cultivam um certo descontrole do quadro, da iluminação, dos atores, dos movimentos, que não hesitariam em trocar um enquadramento perfeito por um plano que estivesse precariamente enquadrado e iluminado, mas que registrasse a força de um momento, a presença inspirada de um ator, a energia singular de uma ação. O cinema, para eles, é a placa receptora – e intensificadora – de uma verdade emanada pelos corpos em cena. Para atingir essa verdade, é preciso partir da realidade mais literal, menos reelaborada. Essa via, inaugurada pelo Rossellini da fase Ingrid Bergman e radicalizada pela geração pós-*nouvelle vague*, não é de mão única e comporta métodos distintos. Em Pialat e Cassavetes, ela implica uma atitude impulsiva, visceral: as intensidades de vida captadas pela câmera implodem os moldes da representação cinematográfica e devolvem a cena ao caos original do qual ela brotou. Outro método, praticado por Philippe Garrel, consiste na espera, na parcimônia, na confiança de que a verdade buscada pode brotar a qualquer momento, pode materializar-se na duração sensível do plano. A filmagem, nesse caso, é mais arejada, mais doce, menos tensa e violenta do que as cenas à beira da ruptura de Pialat e Cassavetes. Jean Eustache, por sua vez, situa-se a meio caminho entre o arejamento estético e a dramaturgia da crueldade, oscilando entre a verdade revelada, aguardada, e a verdade encurralada, extraída à força, espremida, confessada pelo ator após o *tour de force* da filmagem.

Basicamente, portanto, aquela crise da *mise-en-scène* na passagem clássico-moderno engendrou duas tendências opostas: a de uma ultracomplexificação das

técnicas de *mise-en-scène* (Ruiz, Akerman, De Palma, Fassbinder, Wenders) e a de uma busca pelas formas de encenação mais brutas e imediatas (Garrel, Pialat, Eustache, Cassavetes).<sup>3</sup>

O que faremos a seguir é analisar brevemente, através de exemplos de três cineastas pertencentes a uma mesma geração do cinema francês (a geração pós-*nouvelle vague*), como se manifestou a segunda dessas tendências estéticas que surgiram – e que não foram as únicas, evidentemente – em resposta à crise da *mise-en-scène* deflagrada pelo cinema moderno. Veremos como Pialat, Jean Eustache e Garrel se colocam propositalmente abaixo da “linha” da *mise-en-scène*, recuando ao magma primordial que antecede a organização dramática da matéria cinematográfica e buscando o acesso imediato a uma emoção que, para explodir na tela com toda intensidade, não pode estar refratada por nenhum filtro, nenhum excesso de linguagem.

### **Retorno a Lumière**

“*Uma mulher é uma mulher* é uma etapa importante do cinema moderno. É o cinema em estado puro. É o espetáculo e o encanto do espetáculo. É o cinema que retorna ao cinema. É Lumière em 1961” (LABARTHE, 2004, p. 110). Com essas palavras, Labarthe situa a modernidade de Godard numa tentativa de recuperar o impulso primordial do cinematógrafo. O moderno se confunde aí com um retorno ao primitivo. O que pode ser mais moderno do que, logo após ter testemunhado o apogeu do classicismo em Preminger, Ford e Mizoguchi, descartar toda a “evolução da linguagem cinematográfica” e filmar como Lumière?

Esse retorno a Lumière, que Labarthe vê em Godard, será retomado por pelo menos dois outros cineastas franceses modernos: Pialat e Jean Eustache.

*Infância nua* (*L'enfance nue*, 1968), o primeiro longa-metragem de Pialat, narra o cotidiano de um menino órfão, François, que vive mudando de casa por

não se adaptar a nenhuma família. Durante a filmagem, Pialat deliberadamente suprime partes do roteiro em proveito de situações que ele observa ou ouve de membros de seu elenco amador. O que importa é a verdade dos atores, não há desejo de ficção que possa desviar Pialat desse desejo outro, primordial, de captar um momento inédito e inesperado a partir dos atores não-profissionais com que trabalha. A eficácia da construção dramática é anulada em benefício da verdade dos personagens.

O resultado é uma sucessão de blocos de espaço-tempo em que a verdade do fato bruto se impõe contra qualquer primazia de estilo ou de estetização. O filme tira beleza de sua crueza. Os encontros de Pialat com os atores se tornam a verdadeira matéria a filmar. De tão prolífico que se prova tal encontro, a primeira versão da montagem tem quatro horas. Os produtores exigem que Pialat faça uma versão menor, condizente com um formato mais comercializável. O critério para reduzir a metragem do filme, então, será o seguinte: a verdade do ator é a grande evidência a se procurar; tudo que soar falso deve ser suprimido, bem como tudo que soar demasiadamente calculado do ponto de vista da *mise-en-scène*. Uma cena “mal enquadrada” em que os atores estão bem será sempre preferível a uma cena tecnicamente bem filmada, porém com más atuações. É importante dizer que boas atuações, em Pialat, não significam o jogo dramático bem conduzido. Ele rejeita a dramaturgia convencional, rejeita o teatro bem “jogado”. Ele quer a carne crua do real.

*Infância nua* é uma soma de blocos-sequência “não suturados”, como diria Jean-Pierre Oudart. A montagem não alivia a violência do corte pela organização significativa da narrativa. O filme apenas acumula, empilha um plano sobre o outro, mantendo entre eles a fratura, a amputação que está na origem da vida de François (ser condenado a habitar cenários que não lhe pertencem).

Quando falar de suas “filiações”, de seus parentescos cinematográficos, Pialat não vai citar a *nouvelle vague*, da qual é contemporâneo e partilha alguns valores e algumas referências (Renoir, principalmente), mas da qual nunca se

sentirá parte integrante. Também não falará de cinefilia (pelo contrário: ele combate o cinema de cinéfilos). Embora admire Bresson, Marcel Pagnol, Jacques Rozier e alguns outros cineastas franceses, Pialat dirá que sua verdadeira influência é Lumière. O que ele busca em *Infância nua* é a magia que transborda daquelas pequenas vistas lumièrianas em que as pessoas *são filmadas pela primeira vez*. Filmar as pessoas, filmar o mundo como se o cinema estivesse nascendo naquele momento; reencontrar, em sua pureza original, a capacidade ontológica do cinema de revelar a verdade das coisas. Eis a ambição de Pialat.

### Os filhos de Marx e da Coca-Cola

Antes de falar do cinema de Jean Eustache, é preciso retornar mais uma vez a Godard: *Masculino feminino* (*Masculin féminin*, 1966), um de seus melhores filmes, é uma curiosa mistura de momentos de encenação rigorosa com outros de mera captação bruta de fatos documentais dilapidados. O filme é composto tanto por vistas à Lumière (curtas tomadas mostrando o movimento nas ruas, a respiração coletiva da cidade, pessoas entrando ou saindo de edifícios) e depoimentos filmados à maneira de um documentário de cinema-direto (como a menina que fala de sua viagem aos EUA), quanto por planos-sequência perfeitamente coreografados e executados, de que o melhor exemplo é a cena em que Paul (Jean-Pierre Léaud) quer pedir sua namorada em casamento: a câmera passa por praticamente todos os cantos de um café, explora todo o espaço, perde e depois reencontra os protagonistas, varia o foco de sua atenção entre as conversas de diferentes pessoas, faz um verdadeiro balé por entre os corpos e as mesas. Em meio a um mar de disjunção e anarquia estética, Godard insere uma sequência de pura *mise-en-scène*, milimetricamente construída.

O personagem de Léaud em *Masculino feminino* já é praticamente o mesmo que ele fará em *A mãe e a puta* (*La maman et la putain*, 1973), de Eustache: um jovem da geração dos “filhos de Marx e da Coca-Cola”, como sugere uma cartela enxertada entre um plano e outro do filme de Godard. Em outras palavras,

um jovem contemporâneo de Maio de 68. Se Godard é o radar antecipatório das agitações, a antena sensível a todos os sinais emitidos pela juventude, Eustache é o comentador póstumo, o responsável por fazer o inventário dos acontecimentos. *Masculino feminino* é o filme pré-Maio de 68; *A mãe e a puta*, o filme pós.

Uma das pregações mais fortes de Maio de 68 era a noção de que o corpo, sendo o lugar singular da encarnação das forças constritoras do sistema, constituía também a principal ferramenta do sujeito para lutar contra as armaduras sociais. Em *A mãe e a puta*, contudo, os corpos eustachianos são máquinas de produção do vazio: eles consomem sua energia no nada-fazer, no discurso desligado da prática; “são rigorosamente improdutivos, ou seja, a questão da matéria não é da conta deles, não lhes diz respeito. Eles se inventaram uma forma maquínica inédita que consiste em pulverizar a energia do vazio e, sobretudo, não transformar as condições do ser” (BOUQUET, 2008, p. 184). São corpos sugados no abismo deixado pelo esvaziamento dos slogans de 68. A *mise-en-scène*, conseqüentemente, tende à fixidez e à lentidão, uma infra- *mise-en-scène* que consiste numa captura tão simples quanto minuciosa dos gestos e das falas dos atores, as quais o som direto funde aos ruídos urbanos formando um bloco sonoro indivisível, dilapidado.

Filmado sobre as ruínas de Maio de 68, *A mãe e a puta* é ao mesmo tempo um relato autobiográfico e o retrato coletivo de uma geração. O que começa como diário íntimo de repente se torna o filme-síntese de toda uma sociedade, de toda uma época.

### **A pintura dos sentimentos**

O cinema de Philippe Garrel é feito de fragmentação e inacabamento. O que importa não é constituir uma totalidade narrativa, mas juntar pedaços de mundo registrados pela câmera. Ele troca o realismo por algo mais difícil, mais exigente, uma forma de crença obsessiva no real, na autenticidade física de uma

tomada cinematográfica, desde que feita à flor da pele, *sur le vif*. Os filmes de Garrel são marcados menos por grandes movimentos dramáticos do que por vibrações íntimas, rostos afundados em si mesmos, sombreados, diálogos um pouco mascados, um pouco inconclusos. Voz, dramaturgia, enquadramento e iluminação que parecem de alguma forma “insuficientes”, mas que fixam um olhar, uma expressão, uma entonação, e isso basta.

Um dos grandes temas do cinema de Garrel é a vida da película em si mesma, o grão formigando na tela, a luz flicando: uma percepção da matéria viva do cinema. Ele às vezes parece pôr à prova essa evidência sensível do filme, registrando corpos no limite da visibilidade, contornos ameaçados pelas sombras, prestes a cair na escuridão total, apenas recebendo uma parcela quântica da luz, uma última coisa a se ver antes do mundo entrar em *fade out*. A película cinematográfica é desafiada na sua capacidade de restituir o real através da transcrição luminosa.

Em *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (1985), Garrel reduz, simplifica ao máximo seu cinema. O grosso do filme consiste basicamente em retratos filmados dos atores (Lou Castel e Mireille Perrier, principalmente), planos parados, intermináveis. Os atores pouco fazem além de respirar, existir, estar no mundo. Há um fiapo de narrativa, mas que quase não conta. Trata-se, para Garrel, de captar os estados de alma das pessoas que estão perto dele. É uma forma também de filtrar o cinema pela pintura, de filmar os rostos conhecidos como Renoir pintava seus parentes e amigos – e alguns planos de Mireille Perrier de fato lembram os retratos femininos pintados por Renoir. Garrel quer deixar a película se impregnar dos sentimentos que cada corpo concentra em seu interior; provocar um extravasamento da substância emocional íntima de cada ator no espaço plástico da imagem; fixar na gelatina sensível os mínimos fenômenos luminosos que afetam o plano no momento de sua filmagem, assim como as mínimas vibrações do corpo, o mais fugidio brilho do olhar; fazer emoção e emulsão coincidirem. Os primeiros planos demonstram um retorno à fotogenia, à noção de que o cinema capta, na superfície dos rostos, os movimentos interiores, a verdade profunda da alma.



Garrel deixa na montagem definitiva as claquetes que anunciam o início da tomada e os “cuts” que determinam o fim, como se o filme que estamos vendo fosse o material bruto apresentado sem organização narrativa. Um filme inacabado, por assim dizer. As elipses não desempenham qualquer papel retórico, são apenas pontos esburacados da narrativa, vazios que estão ali para serem menos interpretados do que sentidos – ao invés de se perguntar sobre o que ocorreu na passagem de um plano a outro, o espectador é levado a experimentar o peso da ausência, da “falha”. O desligamento narrativo é quase total. A potência individual do plano é tudo o que há em *Elle a passé tant d’heures sous les sunlights*. Garrel reduz o cinema ao plano, às *prises de vues*. No lugar da narrativa, a soma de blocos de espaço-duração. No lugar da *mise-en-scène*, a pintura dos sentimentos.

## Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**. Invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BOUQUET, Stéphane. L'usine à organes. In: BAECQUE, Antoine de, BOUQUET, Stéphane, BURDEAU, Emmanuel (orgs.). **Cinéma 68**. Paris: Ed. Cahiers du Cinéma, 2008, pp. 179-189.

LABARTHE, André S. Mort d'un mot. In: **Cahiers du Cinéma**, n. 195, novembro de 1967.

\_\_\_\_\_. Una mujer es una mujer. In: DE BAECQUE, Antoine; TESSON, Charles (orgs.). **Una cinefilia a contracorriente**: la Nouvelle Vague y el gusto por el cine Americano. Barcelona: Paidós, 2004. pp. 107-110.

MAGNY, Joel. **Maurice Pialat**. Paris: Ed. Cahiers du Cinéma, 1992.

MOURLET, Michel. Sur un art ignoré. In: **Cahiers du Cinéma**, n. 98, agosto de 1959.

PHILIPPON, Alain. **Jean Eustache**. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 2005.

RIVETTE, Jacques. "L'âge des metteurs en scène". In: **Cahiers du Cinéma**, n. 31, janeiro de 1954.

\_\_\_\_\_. "De l'abjection". In: **Cahiers du Cinéma**, n. 120, junho de 1961.

## Obras audiovisuais:

O ANO PASSADO EM MARIENBAD. Alain Resnais. França, 1961, filme em 35mm.

ELLE A PASSÉ TANT D'HEURES SOUS LES SUNLIGHTS. Philippe Garrel. França, 1985, filme em 35mm.

INFANCIA NUA. Maurice Pialat. França, 1968, filme em 35mm.

A MAE E A PUTA. Jean Eustache. França, 1973, filme em 35mm.

MASCULINO FEMININO. Jean-Luc Godard. França, 1966, filme em 35mm.

UMA MULHER É UMA MULHER. Jean-Luc Godard. França, 1961, filme em 35mm.

- 
1. Trabalho apresentado como comunicação individual na mesa "Encenação e ator". *E-mail*: [luizcarlosoliveira@gmail.com](mailto:luizcarlosoliveira@gmail.com)
  2. Os mac-mahonianos (ou mac-mahonistas) formavam um grupo restrito de cinéfilos-críticos que frequentavam a sala de cinema Le Mac Mahon e em 1959 fundaram a revista *Présence du Cinéma* (primeiramente em formato de folheto, e depois, a partir do número 9, publicado em dezembro de 1961, em encadernação). Entre os mac-mahonistas mais ilustres estavam Pierre Rissient e Jacques Lourcelles, além do próprio Michel Mourlet.
  3. A questão, logicamente, não se esgota nesse esquema. Há propostas estéticas que o transcendem, como, por exemplo, a obra singular do casal Straub/Huillet, que combinou, quase magicamente, a ultra-encenação e a captação da linguagem inalterada do mundo, conciliando o rigor da decupagem (a inteligência da composição do quadro e da escolha do ângulo, a administração precisa da duração e dos movimentos etc.) com a liberdade de aparição do mundo empírico no interior dos planos (uma nuvem que passa e encobre o sol "prejudicando" a luminosidade do quadro, um ruído que atrapalha a voz do ator, uma árvore que balança ao vento e chama mais atenção que a cena...).

## A teoria do ator-autor<sup>1</sup>

Pedro Maciel Guimarães (ECA/USP, pós-doutorando)<sup>2</sup>

A teoria do ator-autor inscreve-se na perspectiva da compreensão do trabalho do ator como uma forma estética, que compõe a *mise-en-scène* de uma obra cinematográfica assim como o fazem a composição do enquadramento, o projeto de iluminação de um cenário ou as escolhas de montagem. O corpo do ator, seu programa gestual, os métodos de encarnação de um personagem devem, assim, ser objetos de análise estética pois configuram-se em nichos de produção de sentido fílmico. É o que defende Nicole Brenez, ponto de partida político desta nossa análise:

o ator é uma forma cinematográfica da mesma maneira que o enquadramento e a luz; e do mesmo modo que o quadro não pode ser reduzido aos limites de um retângulo e a luz à iluminação das coisas, o ator não pode ser reduzido a um significante do qual o personagem seria o significado. (BRENEZ, 1992-1993, p. 89)

Grande parte dos teóricos que se interessam pela questão do ator o fazem colocando seu pensamento dentro de áreas específicas, como a História do Teatro ou a Sociologia do Cinema. De ambas, a reflexão estética em torno do ator de cinema pode ser considerada um prolongamento. No primeiro caso, pois foi a teoria teatral que nos ensinou a refletir sobre os tipos de personagens e, mais tarde, a pensar a importância do ator no processo criativo de um peça

de teatro; no segundo, porque a Sociologia do Cinema nos revelou – não sem levantar polêmicas – que os astros devem ser entendidos para além do envelope estrutural que os alimenta – e que é alimentado por eles –: o personagem. As estrelas valem por si só e os personagens acabam sendo secundários nas análises sociológicas em torno dos astros. Na estética do ator, não buscamos uma relação de subordinação entre ator e personagem e sim uma relação de igualdade, sem hierarquias, anulações ou amalgamentos. Alguns pesquisadores vão além e se perguntam se “o ator não teria se tornado o objeto primeiro de análise no cinema, mais até do que os personagens” (AMIEL, 1998, p. 9). Outros diretores de cinema, sobretudo do chamado moderno, fizeram da escolha dos atores e da relação estabelecida com eles durante as filmagens o cerne de suas obras. O que restaria da obra de Josef von Sternberg se Marlene Dietrich não tivesse sido a superfície ao mesmo tempo resistente e receptiva dos seus desmandos de diretor? O que seria da filmografia de Pasolini se não fossem seus encontros fortuitos que estão na base da escolha de seus atores? O que seria da obra de Truffaut e Godard se não houvesse entre eles Jean-Pierre Léaud como elemento de confluência/discordância? O que seria de John Cassavetes se Gena Rowlands, sua mulher e atriz principal, não tivesse colocado em prática um método único de interpretação que misturava improvisação e composição exterior? E, finalmente, o que seria dos filmes de Robert Bresson, Maurice Pialat e Manoel de Oliveira se os diretores não tivessem um prazer quase mórbido em modelar os corpos e as atuações de seus atores através de imposições físicas taxativamente obsessivas?

Da vertente de estudos teatrais, temos os escritos de Diderot, Meyerhold, Stanislavski e Brecht; cada um a seu modo colocou o trabalho do ator como essencial da prática teatral e dedicou a ele textos tão extensos quanto os usados para falar dos autores e dos encenadores. Da Sociologia do Cinema, a obra pioneira e ainda hoje de referência é a de Edgar Morin (*Les Stars*,<sup>3</sup> de 1957), o mais completo estudo sobre o *star system* norte-americano, que embora defendendo o pouco de criatividade que envolvia o trabalho do ator, deu a síntese do pensamento em torno do valor mercadológico dos astros e estrelas.

Entender o ator como forma cinematográfica pressupõe, também, ultrapassar o discurso crítico e seus meros juízos de valor sobre a veracidade de uma interpretação ou a qualidade da *mimesis*. Buscar momentos de autoria no trabalho dos atores significa analisar esteticamente a encarnação concreta de um personagem e os efeitos que daí advêm: a inscrição do seus métodos de interpretação numa historiografia das formas fornecidas pelo modelo teatral, as referências plásticas dessa encarnação, a qualificação e a quantificação do programa gestual do ator, as condições simbólicas e práticas da construção de um personagem, etc. Trata-se de uma proposta de abordagem inovadora do trabalho do ator de cinema, que ainda precisa do estabelecimento de paradigmas de análise.

Um desses paradigmas de análise é o conceito de “ator-autor”, forjado pelo pesquisador, crítico e biógrafo estadunidense Patrick McGilligan em 1975, no seu livro *Cagney, the actor as auteur*, obra que mescla análises estéticas e biográficas da carreira do ator também estadunidense James Cagney. Nessa análise, McGilligan propõe a fórmula *the actor as auteur* (ator como autor) e não é por acaso que ele utiliza o termo *auteur* no seu original francês, já que essa terminologia remete diretamente ao pensamento da política dos autores, levantada pela revista francesa *Cahiers du Cinéma* nos anos 50 e 60. Assim, como política dos autores, a teoria do ator-autor busca ver, no trabalho dos atores, constantes formais e temáticas que aparecem ao longo de toda a sua carreira. Essas repetições de formas e temas seriam capazes de se tornar instâncias autorais legítimas que pudessem determinar a concepção formal e temática não só de um personagem (o que bastaria para qualificar o ator de criador), mas também, num sentido mais amplo, de um plano, de uma sequência ou de um filme, no geral. Não estão excluídos da perspectiva de McGilligan casos de autoria mais convencionais, como atores que são autores de roteiros e/ou também diretores. Ele prefere, no entanto, a influência na surdina, subterrânea (ator não creditado como roteirista), como era o caso de Marlon Brando, que mudava diálogos no momento da filmagem, ou de Cagney, que ligava para roteiristas durante a madrugada para “propor” novas falas.

Para McGilligan, a simples presença de James Cagney no *casting* “define a essência dos filmes” (McGILLIGAN, 1975, p. 199), impondo decisões estéticas ao diretor – escolha de certos tipos de planos, de um tipo determinado de personagem – e determinando, de maneira geral, a *mise-en-scène* de um plano, de uma sequência ou até de um filme inteiro. McGilligan analisa também de que maneira Cagney repetia uma série de elementos corporais de encarnação em todos os seus papéis, pouco importando o tipo de personagem, o tom do filme ou as preferências pessoais de um diretor. Segundo McGilligan, os trejeitos de Cagney contaminariam até mesmo seus parceiros de cena, pois, nos seus filmes, apesar de centrados em personagens durões e cruéis, “os gângsteres parecem dançar” (McGILLIGAN, 1975, p. 201) seguindo a maneira leve e saltitante que Cagney tinha de emprestar movimento aos seus mafiosos. McGilligan dedicaria, mais tarde, análises “atorais” a Clint Eastwood e Ronald Reagan, sem, no entanto, se preocupar em atualizar seus objetos de análise para outros tipos de atores que não os clássicos americanos. Nos últimos anos, McGilligan se dedica sobretudo a escrever biografias de astros e diretores americanos, o que deixa um vazio no meio da pesquisa que ele ajudou a alavancar.

O ator de cinema, e o ator de um modo geral, tem a particularidade de fazer do seu corpo ao mesmo tempo o instrumento e o resultado do seu trabalho, sua ferramenta e sua obra. Seu corpo é portanto criador e criatura, “expressão e manifestação” (AMIEL, 1998, p. 122). A evidente necessidade corpórea que demanda um personagem abstrato para existir, tornar-se visível, é o que liga ator e personagem, num primeiro momento, fazendo do intérprete um “ator-criador”. Esse termo é pacífico entre teóricos, críticos, diretores e cineastas, devido a essa condição incontornável de existência de um personagem “no papel”: a necessidade da utilização dos atributos físicos de um profissional para existir. É da ideia de ator-criador que advém o conceito de “ator-autor”.

## Dois modelos da influência atoral

Como se daria essa influência então essa capacidade atoral (ou atoral) de modelar a *mise-en-scène* de um filme? A análise da influência do ator na concepção global de um filme se dá em duas frentes. A primeira delas é a análise do “sistema de interpretação” de um ator, do seu “*systeme de jeu*”, sua performance no sentido primário do termo, que são as características corporais da sua atuação, desde a análise de um gesto, de uma postura corporal até a listagem dos tipos de personagens que ele representou. É nesse sentido que McGilligan fala da capacidade de James Cagney de ritmar o tom dos filmes em que atua, condicionando até mesmo alguns aspectos da montagem, de acordo com o ritmo dançante da maneira de se locomover. Nos filmes que Cagney protagoniza os gângsteres parecem dançar, e isso torna-se uma constante formal, contaminando até mesmo a atuação dos seus colegas de elenco. Segundo McGilligan, Cagney era um ator cujo estilo sufocava até mesmo o de alguns cineastas com quem ele trabalhava, sobretudo durante os anos em que atuou na Metro, e os filmes onde aparecia como ator eram, antes de tudo, “veículos para o talento de Cagney” (McGILLIGAN, 1975, p. 200). O mesmo fenômeno é verificado na obra de Clint Eastwood, na qual os diretores de alguns filmes do eterno caubói do cinema americano (James Fargo, de *Sem medo da morte*, 1976; Richard Tuggle, de *Um agente na corda bamba*, 1984; e Buddy von Horn de *Dirty Harry na lista negra*, 1988) eram claramente “dublês ou substitutos de Eastwood atrás das câmeras”, sendo suas carreiras “condicionadas à aparição de Eastwood em seus filmes” (McGILLIGAN, 2007, p. 121).

É também nesse aspecto que um dos teóricos que se serve da teoria do ator-autor de McGilligan, o francês Luc Moullet, analisa o que ele chama de “figuras ou orientações essenciais de postura e gestos” (MOULLET, 1993, p. 88-104) que o ator Cary Grant vai inventar e repetir à exaustão ao longo de toda sua carreira (apesar da diferença de ritmo dos filmes, da concepção de *mise-en-scène* de um diretor ou do perfil da personagem): a obliquidade do rosto e dos movimentos do corpo; o olhar hipermetrópico, que faz o ator sempre afastar os objetos que olha; a imitação de posições e gestos animais etc.



A segunda frente de análise da manifestação do conceito de ator-autor se dá através da investigação dos elementos abstratos e concretos que compõem a *persona* do ator. *Persona* é um conceito junguiano que pode ser resumido como “o conjunto representativo do nosso ser... o que cada um representa para si mesmo ou para os que o cercam, e não o que cada um é” (JUNG, 1967, p. 480). “*Persona*” é também o nome das máscaras usadas por atores no teatro antigo, quando não se via o rosto dos intérpretes e a máscara era o instrumento “por onde ecoava” (*per sone*) a voz. No caso de pessoas públicas no geral, a *persona* se manifesta no exercício de engajamentos políticos, sociais, culturais ou ideológicos e até na expressão da vida mundana, alimentada pela imprensa das celebridades. No caso específico do ator, a *persona* será moldada, além disso tudo, pela escolha recorrente de um mesmo tipo de personagem e pelo estabelecimento de uma estreita relação de colaboração efetiva e duradoura entre um ator e um cineasta. Com relação à escolha dos papéis, o analista se encontra em posição delicada pois, num “efeito Tostines”, fica difícil determinar se é o ator que leva à criação de um mesmo tipo de personagens ou se é aquele tipo de personagem que demanda um determinado ator. Nesse sentido, pode ser entendida a escolha, para papéis em filmes políticos ou politicamente engajados, de atores como Jane Fonda, Susan Sarandon, Tim Robbins ou Sean Penn. Ou ainda o fenômeno identificado por Alain Bergala como o “corpo como veículo para um desejo de fraternidade” (BERGALA, 2006, p. 236), que aparece no reemprego do ator Jean-Pierre Léaud em filmes da Nouvelle Vague e, mais tarde, em filmes que dialogam de uma maneira ou de outra com a escola francesa dos anos 50, mais particularmente com o cinema de François Truffaut, do qual Léaud foi modelo de criação de personagem e prolongamento da própria *persona* do cineasta. Essa interação entre ator e diretor é um dos elementos mais importantes para o aparecimento de um ator-autor, sobretudo no cinema europeu, já que é através da construção histórica de um sistema de interpretação que um ator poderá expressar mais legitimamente sua *persona*, sua individualidade dentro de um filme.

## Reapropriações e limitações de um conceito

Embora recente, o conceito de ator-autor de McGilligan já gerou frutos e reutilizações por teóricos, sobretudo americanos e franceses. Já em 1979, o também americano Richard Dyer, no seu ensaio intitulado “Stars”, volta à questão da criação legítima do ator dentro do filme, reforça a diferença entre atores e astros e diz que somente os últimos podem ser autores, o que torna estreita a questão da ligação entre estrela e autoria central.

O segundo teórico a se servir do paradigma de análise de McGilligan foi o francês Luc Moullet na sua política dos atores. Feliz foi a escolha do título de Moullet pois, além de fazer referência ao movimento que ele ajudou a criar nas páginas da famosa revista francesa da “capa amarela” (a política dos autores), Moullet transforma seu estudo num verdadeiro ato político, no sentido em que ele iguala um elo mais fraco na cadeia de produção cinematográfica aos tão cultuados autores – sim, as estrelas, que, com seu aparente poder de barganha são mais susceptíveis a produtores e diretores do que se pode imaginar. O livro de Moullet é um inventário de métodos e práticas de análise formal do trabalho de atores, em que ele analisa o que chama de “obra” (o conjunto de tipos interpretados e as constantes formais dessas interpretações) de John Wayne, Cary Grant, Gary Cooper e James Stewart. Moullet trabalha também, indiscutivelmente, com astros, que atuaram dentro do cinema gênero (comédias-pastelão, westerns, policiais) e com um sistema de interpretação que se presta facilmente à análise (todos são conhecidos como atores “físicos”).

A terceira reutilização, mais recente, está ligada ao GRAC, Grupo de Pesquisa sobre o Ator de Cinema, da Universidade Paris 1 e da revista *Positif*, bastante ancorado no modelo de análise de Moullet. As pesquisas do GRAC tem o mérito de alargar o corpus de atores analisados a mulheres (o livro de Michel Cieutat e Christian Viviani sobre Audrey Hepburn), atores do cinema contemporâneo (Christophe Damour sobre Al Pacino) e a atores europeus, que trabalham fora do sistema dos grandes estúdios americanos (Gwénaëlle Le Gras

sobre Catherine Deneuve). O GRAC atualiza constantemente seus pensamentos através de “manhãs atorais”, mas as reflexões ainda se concentram na bipolaridade França-Estados Unidos.

Existem, no entanto, algumas dificuldades ou entraves importantes à aplicação mais ampla da teoria de McGilligan. A primeira delas diz respeito a inscrição do corpus analítico em torno das chamadas *movie stars*, os astros e estrelas, segundo a terminologia criada por teóricos da Sociologia do Cinema estadunidense a partir dos anos 30 e bastante teorizada por Edgar Morin a partir de 1957 no seu ensaio *Les Stars*. No entanto, sabemos que “atores” e “estrelas” são, por vezes, entidades opostas e que obedecem, geralmente, a regimes diferenciados tanto na hora da encarnação de um personagem como na apreensão da *persona*, segundo exemplifica André Malraux: “uma grande atriz é uma mulher capaz de encarnar um grande número de papéis distintos, uma estrela é uma mulher capaz de dar origem a um grande número de roteiros convergentes” (MALRAUX, 2003, p. 65). O desafio que resta ainda é aplicar a teoria do ator-autor a intérpretes que não são considerados estrelas segundo os critérios elencados por Morin (MORIN, 1984, p. 66), o que tentei fazer num capítulo de minha tese de doutorado que versava sobre o ator português Luis Miguel Cintra. Sem ainda chegar a uma conclusão da possibilidade dessa transferência de paradigma de análise, acredito, sim, que atores não estrelas possam influenciar na forma de um filme, e muito disso baseado na relação de cumplicidade entre ator e diretor, como no caso de Cintra e Manoel de Oliveira.

A segunda dificuldade a ser superada é decorrente dessa, pois a evolução do pensamento de McGilligan se deu no sistema de cinema de gênero, sobretudo do cinema clássico estadunidense dos anos 40 e 50, em filmes altamente codificados, como o filme de gângster (Cagney, Eastwood) ou o faroeste (Ronald Reagan, John Wayne). Da mesma maneira, todas as reapropriações não conseguiram afugentar a supremacia do gêneros clássicos do cinema industrial estadunidense.

Assim, faz-se necessário um alargamento do escopo de objetos analisados e, sobretudo, uma adaptação para paisagens audiovisuais que escapam da área de atuação do *star system* e do cinema de gêneros estadunidenses para que a teoria do ator-autor possa ser considerada como uma teoria no sentido amplo. O cinema brasileiro ainda é carente de reflexões em torno dos seus atores. Não temos sequer um pensamento consistente sobre o *star system* brasileiro, que, ao contrário do estadunidense e do europeu, deve incluir a vertente televisiva como essencial à formação de astros nacionais. Igualmente, é preciso avaliar quais gêneros cinematográficos são essencialmente brasileiros, sob perigo de se copiar um modelo de estrelato que não se aplica a realidade da produção brasileira. As portas, no entanto, estão abertas e já existem trabalhos consistentes sendo feitos por pesquisadores como Afrânio Catani (sobre o humorista Zé Trindade), assim como os nossos, sobre os atores Helena Ignez e Matheus Nachtergaele.

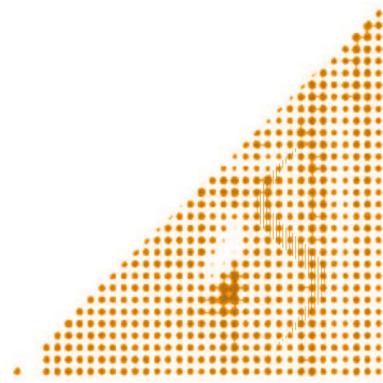
## Referências bibliográficas

- AMIEL, V. **Le corps au cinéma**: Keaton, Bresson, Cassavetes. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- BERGALA, A. **Godard au travail**. Les années 60. Paris: Cahiers du Cinéma, 2006.
- BRENEZ, N. La Nuit Ouverte: Cassavetes, l'invention de l'acteur. **Conférences du Collège d'Art Cinématographique**, n° 3 – Le théâtre dans le cinéma. Paris: Cinémathèque Française, 1992-1993.
- DYER, R. **Stars**. London: BFI, 1979.
- LE GRAS, G. Catherine Deneuve, Star et/ou auteur de 'ses' films, entre Drôle d'endroit pour une rencontre (1988) et Indochine (1992). In: **Double Jeu Théâtre/Cinéma**: l'acteur créateur. Caen: Presses Universitaires de Caen, 2003.
- JUNG, C.G. **Tipos psicológicos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- MALRAUX, A. Esquisse d'une psychologie du cinéma (1939). Paris: Nouveau Monde, 2003.
- McGILLIGAN, P. **James Cagney, the actor as auteur**. South Brunswick: Tantivity, London, 1975.
- \_\_\_\_\_. L'acteur comme auteur: James Cagney, Ronald Reagan et Clint Eastwood. In: **L'acteur de cinéma**: approches plurielles. Rennes: PUR, 2007.
- MORIN, E. **As estrelas**: mitos e sedução no cinema. Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- MOULLET, L. **La politique des acteurs**. Paris: Editions de l'Etoile; Cahiers du Cinéma, 1993.
- VIVIANI, C.; CIEUTAT, M. **Audrey Hepburn, la grâce et la compassion**. Paris: Scope, 2009.

- 
1. Comunicação apresentada em mesa individual
  2. *E-mail*: [glamislife@hotmail.com](mailto:glamislife@hotmail.com)
  3. Traduzido para o português como *As estrelas: mitos e sedução no cinema* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1984).



## Crítica de cinema



## Pier Paolo Pasolini

### Resenhas cinematográficas<sup>1</sup>

Mariarosaria Fabris (USP, professora doutora aposentada)<sup>2</sup>

Alex Figueirôa, Flávio Kactuz e Maria Rita Nepomuceno,  
companheiros desta experiência.

Pier Paolo Pasolini dispensa apresentações, sendo conhecido de sobejo no Brasil, em suas múltiplas facetas; contudo, uma de suas atividades, a de crítico cinematográfico, exercida esporadicamente entre 1959 e 1974, não tem sido estudada entre nós. As resenhas cinematográficas foram divulgadas por Pasolini nas orelhas de alguns roteiros publicados e nos periódicos *Reporter* (dezembro de 1959-março de 1960), *Vie nuove* (outubro de 1960-janeiro de 1965), *Tempo illustrato* (outubro de 1968 -janeiro de 1969), *Paese sera* (maio de 1970), *Playboy* (janeiro-fevereiro de 1974), *Cinema nuovo* (maio-outubro de 1974) e *Il messaggero* (outubro de 1974).

Os anos 1960 foram de intenso trabalho para o Pasolini periodista, já que, além das revistas e jornais citados, ele colaborou com outros veículos – *L'Espresso*, *Il giorno*, *Rinascita*, *Paragone*, *Nuovi argomenti*, *Cinema e film*, *Bianco e nero*, *Filmcritica* –, nos quais publicou vários textos sobre língua, literatura, arte, cinema e política, quase todos reunidos em *Empirismo eretico* (1972), *Le belle bandiere* (1977) e *Il caos* (1979). Uma atividade que prosseguiu na década seguinte, pois, a partir de 7 de janeiro de 1973, ele passou a responder pela seção “Tribuna aperta” do diário *Il corriere della sera*, na qual se debruçou sobre as mudanças

antropológicas e culturais da sociedade italiana nos últimos dez anos, em artigos posteriormente agrupados em *Scritti corsari* (1975).

Apesar de outros escritos sobre cinema veiculados em periódicos, o presente trabalho vai concentrar-se naqueles em que Pasolini exerceu a crítica cinematográfica, organizados por Tullio Kezich no volume *I film degli altri* (1996). Trata-se de trinta e cinco textos em que ele analisava filmes de Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Pietro Germi, Franco Rossi, Mauro Bolognini, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Ermanno Olmi, Florestano Vancini, Marco Ferreri, Bernardo Bertolucci, Liliana Cavani, Maurizio Ponzi, Sergio Citti, Enzo Siciliano, Nico Naldini, Sergei Eisenstein, Sergei J. Jutkevic, Ingmar Bergman, Paul Vecchiali, François Truffaut, Stanley Kramer, Robert Wise e Michel Gordon, além de tecer comentários sobre outros diretores e alguns atores que admirava (Anna Magnani, por exemplo) ou abominava (Alberto Sordi, só para citar o mais criticado):

no fundo, o mundo de Anna Magnani é parecido, se não idêntico, ao de Sordi: ambos romanos, ambos do povo, ambos dialetais, profundamente marcados por um jeito de ser particular ao extremo (o jeito de ser da Roma plebeia etc.). Anna Magnani, no entanto, teve muito sucesso, mesmo fora da Itália [...]. O escárnio da mulher do povo de Trastevere, sua risada, sua impaciência, seu jeito de dar de ombros, sua mão no colo acima das “tetas”, sua cabeça “descabelada”, seu olhar de nojo, sua pena, sua aflição: tudo se tornou absoluto, se despiu da cor local e se tornou mercadoria de troca internacional. [...].

Alberto Sordi, não. [...]

Só nós rimos da comicidade de Alberto Sordi [...]. Rimos e saímos do cinema com vergonha de termos rido, porque rimos de nossa covardia, de nosso indiferentismo, de nosso infantilismo.

Sabemos que Sordi, na verdade, é produto não do povo (como a autêntica Magnani), mas da pequena burguesia, ou daquelas camadas populares não operárias, as que se encontram especialmente nas regiões subdesenvolvidas, que estão sob a influência ideológica pequeno-burguesa. (PASOLINI, 1996, p. 27-29)<sup>3</sup>



As resenhas serviram também para Pasolini exaltar o próprio trabalho de roteirista (sobretudo de obras anteriores à sua estreia como diretor) e de realizador em relação a filmes que eram contemporâneos de suas produções, como aconteceu, em 1969, com *La caduta degli dei (Os deuses malditos)*, de Visconti, e *Satyricon (Fellini – Satyricon)*, de Fellini, que julgou “comerciais” e “inferiores” a seu *Porcile (Pocilga)*; embora, em seguida, tenha se retratado pela “brutalidade” e pela “leviandade” de sua afirmação, Pasolini (1996, p. 95) arrematava: “Todavia, naquela frase grosseira, eu disse aquilo que acredito ser a verdade”. Nesse sentido, os textos mais significativos são os que envolvem sua polêmica participação na revista *Reporter*, uma vez que neles, a exemplo de outros cineastas que exerceram a crítica cinematográfica antes de começarem a filmar, Pasolini defendia seu conceito de cinema.

Causa estranhamento vê-lo colaborar com esse semanário de atualidades, variedades e costumes financiado pelo MSI (Movimento Social Italiano), partido fundado em 1946 por ex-integrantes da República Social Italiana ou República de Saló (1943-1945). Segundo Adalberto Baldoni (2010, p. 184-185), a criação da revista, em 1959, respondia ao intuito do MSI de fazer frente a outros periódicos de direita, como *Il borghese* e *Lo specchio* (a fim de disputar votos com a Democracia Cristã), e de frear a hegemonia que as esquerdas haviam alcançado no campo cultural desde o segundo pós-guerra.

Naquele período, Pasolini já era colaborador de *Il giorno e Paese sera* (órgãos de esquerda) e, nos artigos que escreveu para *Reporter*, jamais escondeu ou camuflou sua ideologia marxista. O estranho conúbio com a direita, que se repetirá quando de sua colaboração com *Il corriere della sera*, foi explicado por Tullio Kezich: ele valia-se de sua seção para acertar contas com amigos e inimigos sem ter que dar satisfação a ninguém por suas opiniões, uma vez que não havia interferências de editores ou diretores, como podia acontecer em periódicos de esquerda (BALDONI, 2010, p. 185). E, assim, ia distribuindo suas

bordoadas, atingindo principalmente seus desafetos, uma vez que era bem mais condescendente com quem admirava e com quem o prestigiava ou fazia parte de seu círculo de amizades. Declarava Pasolini (1996, p. 35):

Fazer uma crítica, mesmo de um ponto de vista não exatamente crítico, como pode ser a resenha de um filme num semanário, é sempre uma operação complexa, por mais simples que seja, por mais rápida que seja. Ela implica, por parte de quem emite um juízo, todo um sistema ideológico, não importa se for consciente e racional, ou inconsciente e intuitivo.

Na impossibilidade de comentar todas as resenhas escritas por Pasolini, optou-se por apresentar alguns casos que exemplifiquem como ele leu os filmes dos diretores citados anteriormente. Embora haja considerações interessantes sobre cineastas estrangeiros, o presente trabalho vai ater-se principalmente ao cinema italiano, levando em conta uma declaração do próprio Pasolini (1996, p. 36): “um filme italiano ruim nos desagrada, nos ofende, nos envolve. Um filme americano ruim, simplesmente, nos aborrece”.

Nessa afirmação do intelectual italiano, para nós, ecoa a de Paulo Emílio Salles Gomes quando apregoava que o pior filme brasileiro era melhor do que o melhor filme estrangeiro, no sentido de que os dois assumiam uma postura mais ideológica do que estética diante da produção cinematográfica de seus países, uma vez que os filmes nacionais revelariam e refletiriam a sociedade local.<sup>4</sup>

No artigo “Amor de macho”, publicado em *O pasquim* um mês depois da morte do cineasta italiano, Glauber Rocha (1975, p. 12), ao rememorar-lo, escrevia que a tribo de Pasolini era integrada por Alberto Moravia (cacique), Sergio e Franco Citti (cangaceiros) e Bernardo Bertolucci (filho rebelde), nomes presentes nas resenhas em tela. A eles podem ser acrescentados os do escritor Enzo Siciliano e de Nico Naldini, primo do poeta bolonhês, autores de uma única

obra cinematográfica – o filme de ficção *La coppia* (1968) e o documentário *Fascista* (1974), respectivamente –, ambas louvadas pelo resenhista (PASOLINI, 1996, p. 89-90, 134-136).

Pasolini (1996, p. 35-36, 75) considerava Moravia uma exceção enquanto crítico cinematográfico, por não ser nem superficial, como a maioria, nem afeito ao provincianismo e muito menos ao dogmatismo, como os de esquerda. Ademais, considerava seu romance *La noia* (*O tédio*, 1960) superior a *La notte* (*A noite*, 1960), enquanto expressão da “anti-humana condição do homem na sociedade hodierna”, debochando dos diálogos do filme de Antonioni. É curioso que o próprio Moravia (2010, p. 381), ao resenhar *La notte*, considerou Antonioni um dos poucos cineastas “cujos filmes, traduzidos para a prosa, não fariam feio perto dos produtos mais sofisticados da narrativa moderna”. Pasolini (1996, p. 81, 79) gostava ainda menos de *L’eclisse* (*O eclipse*, 1962), mas apreciou *Deserto rosso* (*O deserto vermelho*, 1964), no qual o diretor de Ferrara “finalmente pôde ver o mundo com seus olhos, porque identificou sua visão delirante de esteticismo com a visão de uma neurótica”, alcançando a “embriaguez poética”. Além de finalmente aceitar a temática da alienação na visão de Antonioni, em sua resenha, destacou sobretudo os aspectos “poéticos” do filme, utilizando argumentos (inclusive os citados acima) que, num trecho de seu ensaio “Il cinema di poesia” (1965), foram reproduzidos quase *ipsis litteris* (PASOLINI, 1982, p. 146-147).

Quanto a Bertolucci, em *Partner* (1968), Pasolini (1996, p. 23, 125-128, 108) louvou o distanciamento que o jovem diretor soube criar entre o que era representado na tela e o espectador, solicitado o tempo todo a julgar o que estava sendo exibido, ao mesmo tempo em que criticava sua incapacidade de desvincular-se da “série ininterrupta de citações e imitações”, ao seguir na linha godardiana.<sup>5</sup> O cineasta bolonhês manteve uma postura de admiração/antagonismo<sup>6</sup> em relação a Godard e não escondia sua aversão pela *Nouvelle Vague* – “Não falarei sobre a *Nouvelle Vague*, porque todos estão de saco cheio”, escrevia em 1960 –, nem que praticamente abominava Truffaut. Ao referir-se a *Persona* (1966), de

Ingmar Bergman, embora o julgasse “um filme esplêndido”, Pasolini discordou dos vestígios godardianos, que detectava na montagem e na presença de alguns “maneirismos ‘profilmicos’ (a câmera em cena, por exemplo)”.<sup>7</sup> Como lembrou Gianni Borgna (2010, p. 54, 57), no entanto, ele mesmo não deixou de pagar seu tributo ao cineasta suíço, no tocante ao experimentalismo, em *Il vangelo secondo Matteo* (*O evangelho segundo São Mateus*, 1964) e até mesmo na composição poética “Una disperata vitalità”, publicada em *Poesia in forma di rosa* (1961-1964), que iniciava com o verso “Como num filme de Godard”.

Sergio Citti foi transformado por Pasolini (1996, p. 100, 101) numa espécie de diretor orgânico (tomando emprestado o termo gramsciano), uma vez que vinha “*diretamente* de um mundo popular”, o mesmo mundo que levava para as telas.<sup>8</sup> Nem por isso, no entanto, podia ser considerado um *naïf* (ou seja, um amador, na definição do resenhista), porque tinha plena consciência da operação formal que levava a cabo em sua obra, ao mesmo tempo em que ainda resguardava alguns resíduos de sentimentos em estado bruto. Com isso, conseguia alcançar um grau de realidade dificilmente atingido no melhor cinema de autor. Ao contrário de Pasolini, que assinava (junto com Citti) o roteiro do filme, para Moravia (2010, p. 829-830) *Ostia* (1970) era um dos raros exemplos, quando não o único, de “cinema *naïf*”:

O *naïf*, no que diz respeito à relação entre arte e sociedade, é o contrário do artista. Este não acredita nas convenções sociais e, principalmente, sabe que, se quiser fazer arte, não deve acreditar nelas: mas é capaz de oferecer uma sua representação, como faria com outro objeto qualquer. O *naïf*, ao invés disso, acredita nas convenções sociais ou, ao menos, acha que se deva acreditar nelas: por isso, as representa de modo conformista e respeitoso, como convém a uma matéria privilegiada, merecedora de um tratamento específico. O resultado é que a poesia do artista deve ser buscada nos módulos expressivos, enquanto a do *naïf* está no que há de inconsciente, o qual, apesar dele, transparece em sua escrupulosa representação. [...]

*Ostia* é um filme notável e, dentro de seu gênero, como dissemos, único. Nele, Sergio Citti recuperou uma Roma bem autêntica,

na qual a atmosfera dissimulada e sardônica da antiga cidade de Belli<sup>9</sup> se mistura com a esqualidez dos bairros periféricos pasolinianos. Citti, porém, não contempla essa realidade como Pasolini; oferece-a diretamente, com a ingenuidade cúmplice de quem faz parte dela. Mais um traço de artista *naïf*.

Segundo Pasolini (1996, p. 104, 107), Sergio, como diretor, e seu irmão Franco Citti, como ator, seriam discriminados por serem da periferia e só críticos não racistas poderiam apreciar sua primeira realização, um filme à altura daqueles de Rossellini, em termos de “simplicidade e naturalidade”. Considerava *Ostia* “um filme belíssimo”, enquanto julgava feios os de Eisenstein, com exceção de *¡Qué viva México!* (1933), exatamente por não ter sido montado por seu realizador. Em seus comentários cinematográficos, Pasolini não tinha medo de discordar da opinião de outros críticos no que dizia respeito a obras ou cineastas já consagrados.

Mais um exemplo nesse sentido pode ser encontrado em suas opiniões sobre Visconti, um de seus desafetos. Manifestou certa perplexidade diante de *Rocco e i suoi fratelli* (*Rocco e seus irmãos*, 1960), preferiu *Senso* (*Sedução da carne*, 1954) a *La terra trema* (*A terra treme*, 1948), esquecendo que, talvez, sem algumas “ousadias” formalistas de Visconti em enquadramentos inspirados na arte pictórica ou no emprego radical só de atores não profissionais que se expressavam em sua linguagem popular, ele mesmo não teria chegado a realizar um filme como *Accattone*. A obra viscontiana que recebeu a crítica mais impiedosa de Pasolini (1996, p. 97-98) foi *La caduta degli dei*:

Poderia falar-lhe ainda longamente de seu filme. Limite-me, porém, a fazer-lhe só mais uma observação: o emprego do *zum*. Ele representa uma inovação estilística dentro de sua obra; a adoção de um meio expressivo não severamente tradicional, usado com tanta facilidade pelos diretores medíocres. Você, contudo, o absorveu por completo em seu velho estilo, fazendo dele, assim, um mero verniz de novidade expressiva, uma pequena concessão aos tempos que correm. Você a codificou.

Pronto, chegamos ao ponto: seu filme (que codificou o que é novo e confirmou mais uma vez o que é velho) objetivamente se presta a uma operação de restauração. Não por nada, assisti, atônito, a um daqueles telejornais atrozes, gerados na baixa corte do poder, o qual, ao filmá-lo enquanto você ia, acho, a um desfile, comenta: “Olha quem está aqui, um diretor de verdade”. Isso implica uma reação contra tudo o que o cinema fez e descobriu nesses últimos anos. Uma reação cinematográfica que é, antes de tudo, política.

Não menos impiedosos se revelam seus comentários sobre Germi, um dos intelectuais de extração católica que se insurgiram contra a caça às bruxas (macarthismo) na indústria cinematográfica italiana, em meados dos anos 1950. Embora elogiasse *Un maledetto imbroglio* (*Aquele caso maldito*) e o arrolasse dentre os melhores filmes de 1959, ao resenhá-lo, Pasolini (1996, p. 18-19) aproveitou para atacar seu autor, condenando sua ideologia indiferentista, seu papel de escudeiro da moral pequeno-burguesa italiana, “apreciando”, nesse sentido, o filme anterior, *L'uomo di paglia* (1957), no qual, em relação a *Il ferroviere* (*O ferroviário*, 1956), o diretor genovês teria dado um grande passo, ao perceber, mas não de todo, que “seu personagem ideal, interpretado por ele mesmo, sadio, sentimental, generoso e moralista, apesar de sua bondade e de sua honestidade, é ‘de palha’”.

Pasolini (1996, p. 82-83, 129-133, 119-123, 86-88, 71-72) foi mais generoso com diretores que se afirmaram no mesmo período que ele – Ermanno Olmi, Marco Ferreri, Liliana Cavani e, ainda, Maurizio Ponzi (crítico cinematográfico que, em 1966, dirigiu o documentário *Il cinema di Pasolini*) e Florestano Vancini, o qual, com *La lunga notte del '43* (1960), levava para a tela um roteiro de Pasolini (e Ennio De Concini) baseado no conto “Una notte del ‘43”, de Giorgio Bassani, amigo do escritor bolonhês.<sup>10</sup>

Não deixa de chamar a atenção, porque não se trata de um caso isolado, o entusiasmo que Pasolini demonstrava por filmes baseados em roteiros de

sua autoria. O exemplo mais representativo talvez seja o de *Il bell'Antonio* (*O belo Antônio*, 1960), de Bolognini, baseado no livro homônimo que Vitaliano Brancati havia publicado em 1949. A Pasolini (1996, p. 40, 42), no romance, não agradavam nem o sistema de ideias do autor, que considerava confuso, nem sua moral ambígua, nem o modo como a impotência sexual do protagonista era eludida, enquanto gostou do filme logo por ter valorizado o universo do escritor e ter conseguido ir além das próprias sugestões do roteiro, revelando uma angústia absolutamente moderna:

O belo Antônio não é mais o belo Antônio de Brancati e, em parte, nem o do roteiro: seu problema sexual não é temperado com uma beleza lânguida e pungente. [...] é um personagem introvertido, angustiado, doce, ora fechado demais, ora expansivo demais: sua dor é contida, mas contagiante, apaixonante. Bolognini, em suma, embora com muita moderação, fez dele um personagem romântico, mas não de segunda mão, de má qualidade: um romantismo primário, digamos, isto é, de tipo decadente, como se manifesta em determinadas camadas progressistas da burguesia. Assim, a angústia, que, no belo Antônio, provoca sua anormalidade, tem acentos extraordinariamente novos e atuais.

Pasolini integrou o time de roteiristas de mais quatro realizações do diretor toscano: *Marisa la civetta* (1957), *Giovani mariti* (1958), *La notte brava* (*A longa noite de loucuras*, 1959) e *La giornata balorda* (1960). Neste, colaborou também Moravia, uma vez que o roteiro estava baseado em obras de sua autoria, *Racconti romani* (*Contos romanos*, 1954) e *Nuovi racconti romani* (*Novos contos romanos*, 1959). Quanto a *La notte brava* – extraído de seu romance de ambiente romano *Ragazzi di vita* (*Meninos da vida*, 1955), o mesmo que servirá de inspiração a *Accattone* –, Pasolini (1996, p. 43) achava que o mundo do lumpemproletariado não era o do cineasta, “a não ser indiretamente, a não ser por implicar um amor algo complacente e abnorme”. Segundo Roberto Poppi (1993, p. 39), os melhores filmes de Bolognini foram aqueles em que a poética pasoliniana foi mais marcante, ou seja, as três transposições de obras literárias para a tela. O caso de *La notte*

*brava* é bem significativo, pois, em algumas sequências, o filme traz traços tão evidentes do universo de Pasolini, que poderia ser classificado como uma espécie de obra inaugural de sua atividade de diretor (FABRIS, 2001, p. 7).

Sem pôr em dúvida os méritos de *Il bell'Antonio*, não se pode esquecer que foi graças a seu realizador que Pasolini conseguiu filmar *Accattone*, depois da recusa de Fellini, com quem ele havia colaborado em *Le notti di Cabiria* (*As noites de Cabíria*, 1958), nos diálogos em romanesco e na sequência da procissão do Divino Amor, e em *La dolce vita* (*A doce vida*, 1959), em alguns diálogos (nas sequências da casa da prostituta e da orgia) e na escolha de Alain Cluny para interpretar Steiner. Segundo Pasolini (KEZICH, 2009, p. 139), o ator francês não destoaria naquele ambiente de refinada burguesia que estava sendo construído ao redor do personagem do intelectual suicida.

Fellini, que havia fundado a Federiz (em parceria com Clemente Fracassi e Angelo Rizzoli) em consequência do êxito de *La dolce vita*, deixou de financiar não apenas *Accattone*, mas também *Il posto* (*O posto*), de Olmi, e *Banditi a Orgosolo* (*Bandidos em Orgosolo*), de Vittorio De Seta, apesar de sua produtora ter como objetivo promover novos talentos. Na opinião de Kezich (2009, p. 214), o cineasta de Rímini não entendeu a importância dessas obras, que, no Festival de Veneza de 1961, foram saudadas como a renovação do cinema italiano. No caso de *Accattone*, Pasolini submeteu-se a um teste, filmando, montando e sonorizando cerca de 150 m de película, além de ter mandado tirar dezenas de fotografias:

Tinha quase todos os personagens presentes [...]. Os rostos, os corpos, as ruas, as praças, os barracos amontoados, os fragmentos dos conjuntos habitacionais, as paredes negras dos arranha-céus rachados, a lama, as cercas vivas, os gramados da periferia salpicados de tijolos e lixo: tudo se apresentava numa luz fresca, nova, inebriante, tinha um aspecto absoluto e paradisíaco... um material frontal, mas nada estereotipado, alinhado à espera de mexer-se, de viver. (PASOLINI apud NALDINI, 1989, p. 236)



Fellini, no entanto, não gostou daqueles primeiros planos frontais – inspirados na pintura italiana dos séculos XIV-XV, especialmente Giotto e Masaccio, ou nos filmes de Kenji Mizoguchi, Carl Theodor Dreyer e Charles Chaplin (grandes paixões cinematográficas de Pasolini) –, rodados num preto e branco descuidado, com carrinhos indecisos, e desistiu de financiar o filme. Só que as fotografias caíram nas mãos de Bolognini, o qual, impressionado com aqueles personagens, convenceu um jovem produtor independente, Alfredo Bini, a financiar o filme (NALDINI, 1989, p. 235, 237). E o futuro cineasta, mesmo tendo noção de “uma total falta de preparo técnico”, se lançou nessa nova aventura, confiando em sua “grande preparação íntima”: “as sequências do filme estavam tão claras na minha cabeça que eu não precisava de elementos técnicos para realizá-las” (PASOLINI apud NALDINI, 1989, p. 236-237).

Apesar de nunca esquecer a desfeita do novo produtor, Pasolini (1996, p. 57-58) não deixou de apreciar *La dolce vita*, num longo artigo que causou polêmica. Contrariando a crítica católica, considerou-o um filme profundamente católico, afirmando mais uma vez a matriz espiritualista da poética desse autor que, em sua opinião, era antes neodecadentista do que neorrealista:

De minha parte, enquanto homem de cultura e marxista, custo a aceitar como base ideológica o binômio provincianismo-catolicismo, sob cujo tétrico signo Fellini opera. Somente pessoas ridículas e sem alma – como as que redigem o órgão do Vaticano<sup>11</sup> –, somente os clérigo-fascistas romanos, somente os capitalistas moralistas milaneses podem ser tão cegos a ponto de não entender que, com *La dolce vita*, se encontram diante do mais alto, do mais absoluto produto do catolicismo dos últimos tempos: por isso, os dados do mundo e da sociedade se apresentam como dados eternos e imodificáveis, com suas baixezas e abjeções, que seja, mas também com a graça sempre suspensa, pronta a baixar: aliás, que quase sempre já baixou e circula de pessoa em pessoa, de ato em ato, de imagem em imagem.

[...] É uma obra de peso em nossa cultura e uma data marcante. Eu, enquanto crítico-filólogo, só posso registrá-la, com toda a

importância que ela demonstra ter: trata-se da reabertura de um período marcado pela força prevalente ou excessiva do estilo, o neodecadentismo.<sup>12</sup>

Para Kezich (2009, p. 57, 196), no entanto, o que acabou por afirmar-se em *La dolce vita* foi o vitalismo panteístico, que explodia na sequência da Fontana de Trevi, graças à presença luminosa de Anita Ekberg, leitura corroborada por Fellini, para quem, apesar de ser um retrato desencantado da sociedade italiana da época, seu longa-metragem não era nem pessimista, nem moralista, mas deixava uma sensação de alegria.

A referência de Pasolini ao neorealismo remete a Rossellini, que ele sempre considerou um grande diretor, mesmo quando se tratava de *Il generale Della Rovere (De crápula a herói, 1959)*, que tanto dividiu a crítica, e sobre o qual tinha ressalvas. Afirmava Pasolini (1996, p. 21):

Rossellini é o neorealismo. Nele a “redescoberta” da realidade – que, no caso da Itália do dia a dia, havia sido abolida pela retórica de então – foi um ato, ao mesmo tempo, intuitivo e fortemente ligado às circunstâncias. Ele estava lá, presente fisicamente, quando a máscara cretina foi tirada. E foi um dos primeiros a perceber a pobre face da verdadeira Itália.

Embora apreciasse *Paisà (Paisá, 1946)* e *Francesco giullare di Dio (Francisco, arauto de Deus, 1950)*, a realização rosselliniana que mais o impressionou, que mais o entusiasmou foi *Roma città aperta (Roma, cidade aberta, 1944-1945)*. Um entusiasmo que o levou a assisti-lo várias vezes, em virtude também da interpretação de Anna Magnani, e que extrapolou o campo cinematográfico, pois dedicou ao marco inicial do neorealismo dois segmentos do poema “La ricchezza”, publicado em *La religione del mio tempo* (1961).

Como nas demais atividades que exerceu, também ao redigir suas resenhas cinematográficas, Pasolini se envolveu intensamente com o que escrevia, sem medo de exagerar ou contradizer-se, desde que, com isso, pudesse mais uma vez promover um embate. *Sui generis* como crítico, pois em seus comentários a falta de isenção não era disfarçada, Pasolini, mais do que oferecer um trabalho de crítica cinematográfica das obras em tela, pinçava alguns aspectos de um filme ou de um tema, aprofundando-os. Esse procedimento, com frequência, acabou por revelar menos coisas sobre o objeto focalizado em si do que sobre os gostos, as paixões, os afetos e desafetos desse escritor e cineasta tão polêmico.

## Referências bibliográficas

BALDONI, A. Demone o vate? In: BALDONI, A.; BORGNA, G. **Una lunga incomprensione**: Pasolini fra destra e sinistra. Firenze: Vallecchi, 2010, p. 145-313.

BENCIVENNI, A. Accatone. In: GIAMMATTEO, F. Di (Org.). **Dizionario del cinema italiano**. Roma: Editori Riuniti, 1995, p. 3-4.

BORGNA, G. Un eccezionale “compagno-non compagno”. In: BALDONI, A.; BORGNA, G. **Una lunga incomprensione**: Pasolini fra destra e sinistra. Firenze: Vallecchi, 2010, p. 13-143.

FABRIS, M. Da obra escrita à obra filmada: relações entre cinema e literatura na Itália. In: **Festival de cinema italiano 2001**: entre cinema e literatura. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/Istituto Italiano di Cultura/NICE, 2001, p. 6-12.

KEZICH, T. **Noi che abbiamo fatto La dolce vita**. Palermo: Sellerio, 2009.

\_\_\_\_\_. Nota, Repertorio dei cineasti e dei film citati, Sotto la maschera cretina. In: PASOLINI, P. P. **I film degli altri**. Parma: Guanda, 1996, p. 173-174, 141-172, 7-14.

MORAVIA, A. **Cinema italiano**: recensioni e interventi 1933-1990. Milano: Bompiani, 2010.

NALDINI, N. **Pasolini, una vita**. Torino: Einaudi, 1989, p. 227-239.

PASOLINI, P. P. O “cinema de poesia”, O cinema impopular. In: **Empirismo hereje**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 137-152, 223-229.

\_\_\_\_\_. **I film degli altri**. Parma: Guanda, 1996.

POPPI, R. **Dizionario del cinema italiano**: i registi dal 1930 ai giorni nostri. Roma: Gremese, 1993.

ROCHA, G. Amor de macho. **O pasquim**, Rio de Janeiro, ano VII, n. 336, 5-11 dez. 1975, p. 12-13.

- 
1. Sessão de comunicações individuais “Prerrogativas do cinema italiano”.
  2. *E-mail*: [neapolis@bol.com.br](mailto:neapolis@bol.com.br)
  3. “Nannarella” será a protagonista de *Mamma Roma* (P. P. Pasolini, 1962), papel que Pasolini escreveu especialmente para ela.

4. Não deixa de ter certo parentesco a preocupação externada por Alberto Moravia (2010, p. 785), ao resenhar algumas produções de 1968 – *The lion in winter* (*O leão no inverno*), de Anthony Harvey, *Isadora* (idem), de Karel Reisz e *La ragazza con la pistola* (*A moça com a pistola*), de Mario Monicelli: “a visão de mundo expressa nos dois filmes estrangeiros [...] não deixa de ser, mesmo comercializada e banalizada, a que é própria da cultura ocidental. Enquanto a visão de mundo que transparece no filme italiano de atores pertence à subcultura local. Aludimos aqui à vil e vulgar degeneração de nosso já defunto humanismo que tem o nome de indiferentismo”.
5. Vale lembrar que Bertolucci foi assistente de direção de Pasolini em *Accattone* (*Desajuste social*, 1960) e que este escreveu o argumento de seu primeiro longa-metragem, *La commare secca* (*A morte*, 1962).
6. Cf. o ensaio “Il cinema impopolare” (“O cinema impopular”, 1970), em que Pasolini (1982, p. 226-227), depois de classificar como apenas formal a provocação de Godard, o acusava de ceder à mensagem do esquerdismo. Ou, como dizia Glauber Rocha (1975, p. 12): “Para mim Godard era gênio anarcodiretista. Era político e não revolucionário”.
7. Pasolini (1996, p.108-109), embora o considerasse um grande diretor, reprovava em Bergman sua “cultura estritamente audiovisual” e sua tendência a “citar” certa tradição cinematográfica e teatral. A sequência do sonho em *Accattone*, entretanto, “é quase uma citação de *Smulltronstället*, *Morangos silvestres*, 1958, de Ingmar Bergman”, como assinalou Alessandro Bencivenni (1995, p. 4).
8. Sergio Citti era o consultor linguístico para o romanesco que Pasolini empregava em suas obras literárias e cinematográficas.
9. Giuseppe Gioacchino Belli: poeta dialetal, que, em seus *Sonetti* (1884-1891), traçou um painel da alma popular de Roma.
10. Em 1954, Bassani, Pasolini e Vancini haviam participado da equipe de roteiristas de *La donna del fiume* (*A mulher do rio*), de Mario Soldati.
11. Não só *L'osservatore romano* condenou o filme, como a Igreja Católica promoveu uma violentíssima campanha contra ele: dos púlpitos, os padres lhe lançavam anátemas e o próprio diretor leu, no portal de uma igreja de Pádua, uma espécie de anúncio fúnebre que convidava a rezar pela alma do pecador público Federico Fellini. Apenas alguns amigos jesuítas o defenderam (KEZICH, 2009, p. 208, 226-228).
12. Apesar de ser grato a Pasolini (e Moravia) pelos comícios a favor de seu filme, Fellini (apud KEZICH, 2009, p. 208) ironizou a etiqueta de neodecadente que lhe foi aposta: “Quem são os decadentes? D’Annunzio, Maeterlinck, Oscar Wilde? Assim, eu seria uma espécie de novo D’Annunzio.. Mas li apenas o resumo do discurso de Pier Paolo, vou pedir a ele que me explique”.

## **O cinema e a dinamite de seus décimos de segundo**

### **Aspectos da recepção crítica de Fernando Meirelles<sup>\*2</sup>**

Luiz Antonio Mousinho (UFPB, professor associado I)<sup>3</sup>

Nossa intenção neste artigo é rastrear algumas linhas de força dos textos publicados em *sites* de crítica cinematográfica sobre a obra de Fernando Meirelles, procurando identificar suas filiações estéticas e de outras ordens. Tratando de um diretor cuja elaboração de linguagem vem ao lado de um declarado interesse de comunicação com o grande público, tal viés parece esbarrar numa recepção crítica que valoriza construções discursivas firmadas em gestos de contracomunicação, de viés modernista (PUCCI JÚNIOR, 2008; MASCARELLO, 2006). Tal perspectiva parece se debruçar criticamente sobre obras com filiação ao cinema narrativo com um olhar que prevê antecipadamente um déficit estético. Nossa abordagem partirá do pressuposto do cinema narrativo como uma possibilidade entre outras, recusando-se o *a priori* do déficit estético e afirmando-o como “espaço (...) de algumas vivências que não são menos fundamentais por serem ambíguas” (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 297). Evitando, portanto, a filiação à falsa dicotomia entre uma arte comunicativa e alienada e uma arte modernista difícil (STAM, 2003), ou mesmo rejeitando a impropriedade e improdutividade de se colocar em contraste a uma arte voltada para a reflexão, outra voltada para o consumo (JAUSS, 1979). Também tentamos perceber as pulsações “do social que se manifestam pela lógica do mercado, mas que de modo algum nela se esgotam” (MARTIM-BARBERO, 2009, p. 180).

No ensaio “Teoria do cinema e espectadorialidade na era dos pós”, Robert Stam e Ella Shoat assinalam o aspecto ambivalente da espectadorialidade

mediática, esta vista como longe de ser “essencialmente regressiva e alienante” – como “tampouco os filmes hollywoodianos são monoliticamente reacionários”. Afinal, “mesmo os textos hegemônicos tem de negociar os desejos de diversas comunidades – Hollywood refere-se a isso como pesquisa de mercado” (STAM; SHOAT, 2005, p. 422). Stam e Shoat, dialogando com o pensamento de vários estudiosos da recepção, ressaltam ainda a improdutividade de se deter apenas em rastrear o “efeito ideológico” que manipula “as pessoas no sentido de torná-las cúmplices das relações sociais existentes”, sendo fundamental atentar “também ao substrato de fantasia utópica, que aponta para além dessas relações, por intermédio do qual o meio se configura como uma realização projetada daquilo que é desejado e que se encontra ausente do interior do *status quo*” (STAM; SHOAT, 2005, p. 422).

Murray Smith, no ensaio “Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção”, resalta ainda que toda “forma representacional é construída tendo como base tanto convenções estabelecidas como afastamentos com relação a elas”. Smith resalta ainda que a percepção de estereótipos nos filmes comerciais não elimina a “possibilidade [de estes filmes] utilizarem o não-familiar”, pois “a máquina produtiva comercial é fundada não na erradicação do novo e do inabitual, mas em um equilíbrio entre a repetição e a novidade, entre o familiar e o não familiar” (SMITH, 2005, p. 168).

Acompanhando os contrapontos dentro do ambiente frankfurtiano (e aí, claro, vamos chegar a Benjamin), Martim-Barbero resalta o enriquecimento perceptivo que o cinema nos faculta ao “permitir-nos ver não tanto coisas novas, mas outra maneira de ver velhas coisas e até da mais sórdida cotidianidade”. Para Barbero, Chaplin e o neorealismo italiano confirmam a hipótese de Benjamin de que “o cinema ‘com a dinamite de seus décimos de segundo’ [seria capaz de fazer] saltar o mundo aprisionante da cotidianidade” (MARTIM-BARBERO, 2009, p. 83). Dialogando com o pensamento de Adorno, em texto dos anos 70, Hans Jauss assinala ser necessário que “a estética da negatividade não mais renegue o caráter comunicativo da arte” e se liberte “da alternativa abstrata entre negatividade e afirmação” (JAUSS, 1979, p. 59).

Um dado a ser pensado na recepção de Fernando Meirelles é a recorrente crítica negativa relacionada à velocidade narrativa dos seus filmes, sem uma argumentação que esclareça teoricamente o que esse fenômeno narrativo traria de empecilho à reflexão crítica do espectador. Aponta-se a sucessão de planos rápidos em projetos dirigidos ou produzidos pelo diretor como uso inadequado da velocidade narrativa. Ora, como assinala Gérard Genette (s./d., p. 33), a velocidade narrativa tem a ver com a relação entre o tempo da história (medida em dias, horas, anos) e o tempo do discurso (o que, no caso do cinema, coincide com o tempo de projeção). De fato, Meirelles trabalha com elipses ou sumários, que aceleram a narrativa; noutros momentos, mais frequentes, secciona cenas em planos de curta duração, o que não configura em si velocidade em sentido narratológico. De uma maneira ou de outra, tais operações narrativas – aceleração propriamente dita ou segmentação da cena em planos rápidos – são criticadas por não deixar tempo para o espectador refletir.

A *Cinequanon* fala, em texto de Fábio Yamaji – numa crítica favorável a *O jardineiro fiel* (2005) –, que o filme assume tempos mortos que dão o espaço para reflexão que faltaria em *Cidade de Deus* (2002) (YAMAGI, 2011, p. 1). O problema da velocidade também está na *Cinemascópio*, em texto de Kleber Mendonça Filho, onde ele assinala que Meirelles, “hábil construtor de um cinema ágil e moderno, não parece buscar no tempo um aliado para sua narração, mas apenas um inimigo, e sua pressa (contratual? conceitual?) é reveladora disso” (MENDONÇA FILHO, 2011, p. 3).

O texto crítico da *Contracampo* sobre *O jardineiro fiel* assinala a agilidade de certos momentos do filme e afirma que “Meirelles não faz observação dos espaços, tampouco instala o olhar nos ambientes. É um olhar que apenas passeia (rapidamente), que não pára” (EDUARDO, 2011a, p. 1). O mesmo texto, de Cléber Eduardo, indica escolhas de imagens “apenas pela beleza” e gratuidade na presença de imagens que parecem estar ali apenas para o cineasta brincar com elas, num “formalismo autista-brincalhão” (EDUARDO, 2011a, p. 2).



Podemos imaginar se essas reservas quanto à velocidade narrativa e a interferência discursiva saturadamente evidenciada pela sucessão de cortes rápidos não se originariam de uma cristalização de propostas do neorealismo italiano vazadas para o Cinema Novo, ou de uma transformação das discussões sobre a velocidade e a descontextualização dos fluxos informacionais no jornalismo impresso e no telejornalismo, crítica historicamente muito bem situada no clássico “O narrador”, de Walter Benjamin. A outra raiz mais palpável seria a contraposição ao cinema hegemônico, sobretudo o cinema de ação, com sua ultravelocidade – e aqui se situaria historicamente a contraposição (dura) entre cinema de arte e cinema hollywoodiano. Outra origem possível da rejeição à velocidade narrativa poderia vir da concepção frankfurtiana de que, “para seguir o argumento do filme, o espectador deve ir tão rápido que não pode pensar e (...) além disso, tudo já está dado nas imagens”, conforme lembrado por Martim-Barbero. A fragilidade dessa argumentação, para o autor, indica “uma atrofia da atividade do espectador” (MARTIM-BARBERO, 2009, p. 74).

Outro texto da *Contracampo*, também de Eduardo Valente, dessa vez sobre o longa-metragem *Cidade dos homens – o filme* (Paulo Morelli, 2007), detalha suas dúvidas sobre a pertinência dessa linguagem de cortes rápidos como caracterizadores da vida da periferia ou de uma concepção que não se detém (VALENTE, 2011b, p. 2). Porém, de um modo geral, outros textos apenas recriminam essa opção audiovisual e, em todos os casos, a argumentação é de que a “velocidade” seria um impeditivo para a reflexão. Diríamos aqui que se a baliza da automatização do dado do cinema hegemônico – a velocidade – fosse colocada, talvez tal argumento fosse mais convincente. Supor um espectador “lento” mentalmente parece tão equivocado quanto esperar uma velocidade de exposição narrativa que quase advoga um didatismo em sua lentidão, que não condiz com o interesse estético de uma ênfase na expressão (afim à função poética) e não na informação (relativa à função referencial). Isso seria contraditório, inclusive, em relação a um cinema criticado por se querer “palatável”, por se empenhar em dialogar e se comunicar com o grande público.

Discutindo *Cidade de Deus* também na *Contracampo*, Felipe Bragança aponta “o choque entre o conteúdo literário de forte carga social e a linguagem vibrante de uma certa cultura de clichês videoclípicos”, dando ao filme a dimensão de um acontecimento marcante no cinema brasileiro contemporâneo. O autor aponta ainda como “raro” o nível de comunicabilidade do filme, ressaltando precisão de enquadramentos e do roteiro. Ao mesmo tempo o vê como “perfeita caixa-de-bombons”, com uma coesão interna que o torna “estereótipo da obra-prima” (BRAGANÇA, 2011, p. 1). Fazendo referências ao longa *Domésticas* (2001) como “desconjugada comédia de costumes” (costumes “dos outros”), percebe um certo olhar que chama de “alienígena”, olhar “de estrangeiro” assumido pelo diretor em relação a personagens e situações sociais representadas. Parece prever que, com *Cidade de Deus*, “esse cinema de fotografia amena/sépia, cujo corpo dos negros brilha épico diante do mar de sangue, Meirelles tenha chegado ao limite da expressão... Um limite corrosivo, nocivo, perigoso” (BRAGANÇA, 2011, p. 1). Termos como “caixa de bombons”, “fotografia amena/sépia” e “brilho épico da pele dos negros” parecem remeter às críticas em torno do que Ivana Bentes apontou em termos de “cosmética da fome”, abordagem acadêmica de larga penetração na crítica jornalística de cinema.

Ao mesmo tempo, o crítico questiona o papel do personagem Buscapé, narrador-focalizador no filme de Meirelles, considerando um equívoco estético e político de um cinema “pretensamente engajado” essa escolha por um personagem “bom”, referência talvez ao dado de que Buscapé não participa do narcotráfico, mas traz um olhar de dentro da favela. Bragança assinala o mundo (real) da *Cidade de Deus* como “intocado pelo pequeno mundo da classe-média produtora de imagens”. Critica ainda o que seria um *dar a volta por cima* do personagem, ao conseguir uma profissionalização às custas de “trabalho e talento”, o que resultaria num “discurso fácil, capaz de acomodar o público após a enxurrada pirotécnica de tiros e sangue” (BRAGANÇA, 2011, p. 2).

O texto assinala que o filme se limita a “mapear um universo de forma a torná-lo mais palatável, mais reconhecível”, cumprindo uma função de dar

“alívio” a uma classe média culpada, que consome e realiza cinema, classe média “poderosa detentora do olhar cinematográfico, que vem a público prestar seu pesar diante daquele mundo de violência e miséria”. O texto afirma também um “impacto de movimento e suor brilhante”, reafirmando, aqui nas entrelinhas, a estética publicitária que acusa no filme.

O artigo de Bragança é emblemático de várias críticas em torno da obra de Meirelles. Ao final do texto, o crítico ressalta a importância do filme que acabou de desconstruir em seus pilares, provando que não faz tábula rasa:

Um filme essencial para todos os interessados no cinema e no Brasil. Um filme capaz de, através de uma observação crítica e ao mesmo tempo desarmada de sua presença marcante na tela, desnudar as frestas de um novo e revigorado ânimo para o olhar cinematográfico brasileiro. Um passo a mais (mesmo que preconceituoso e limitado a tiques nervosos de estética televisiva) em direção ao vasto universo de imagens e afecções que se anuncia no corpo imenso e fragmentado das grandes cidades brasileiras. (BRAGANÇA, 2011, p. 2)

O trecho serve de argumento para o próprio Bragança, quando da resposta a uma leitora da *Contracampo*, empenhadamente indignada com a leitura que o crítico faz de *Cidade de Deus*. A carta da leitora e a resposta são sintomáticas de vários aspectos da recepção controversa do filme, trazem elementos que esclarecem as posições estético-políticas de ambos e renderam um belo diálogo em torno do texto crítico e das concepções que o informam.

Entre os pontos questionados pela leitora, que assina como Luna, está a comparação do crítico entre *Domésticas* e *Cidade de Deus* (“um filme não tem nada a ver com outro”). Em resposta a Luna, Bragança justifica que “dois filmes já representam uma obra e, nesse movimento de uma cinematografia de descoberta do real, Meirelles dá um passo corajoso com *Cidade de Deus*”; ao mesmo tempo, percebe em ambos “o descortinamento de um universo

estranho à classe média consumidora de cinema, isolando o universo de seus personagens” (LUNA, 2012, p. 4).

A postura do filme, percebida pelo crítico como sendo de “observação social distanciada”, rende muita discussão, envolvendo reservas e falas relacionadas aos debates em torno da postura da classe média na sondagem de seus *outros* sociais. Isso se coloca, por exemplo, quando da resposta ao questionamento da leitora ao trecho no qual Bragança afirma que “o diretor, ao se assumir como um ‘estrangeiro’ acaba tratando seus personagens como alienígenas...” (BRAGANÇA, 2011, p. 1). Luna retruca:

Acho que assumir o distanciamento é honesto e diz mais ainda sobre a nossa realidade. Quem de nós, classe média, conhece aquilo de perto, de perto mesmo??? Alienígenas????? Quando? Acho que é legítimo o que o cara fez, a classe média não tem que se envergonhar de ser classe média!!!! ... (LUNA, 2012, p. 1)

Ao apontar esse dado em sua leitura do filme, na resposta à carta o crítico esclarece que tal tipo de representação

torna-se muito nociva quando transforma aquele espaço num mundo à parte. A grande questão, à qual *Cidade de Deus* é cego, é o fato de que aquele mundo não está “à parte” do mundo da classe média, mas faz parte do mesmo mundo, são expressões diferenciadas de UMA MESMA [sic] realidade. (BRAGANÇA, 2012, p. 4)

A leitora também reclama de maneira veemente do fato de Bragança ter classificado de “patética” a atuação dos atores e composição dos personagens, mas o autor do texto crítico esclarece que usara a expressão no sentido mesmo de “*pathos*” e concorda quanto à qualidade das atuações. Já a opção pelo

personagem que pretende transcender o mundo da Cidade de Deus fica bem definida no texto crítico, onde a classe média é alvo constante de questionamento.

[Texto da *Contracampo*:] A centralidade da narrativa nesse personagem “bom”, nesse personagem marcado pela descoberta dos atalhos para “um outro mundo” fora da Cidade de Deus, reafirma um dos maiores equívocos de análise praticado esteticamente e politicamente por esse cinema dito “engajado”. (BRAGANÇA, 2011, p. 1)

[Questionamento da leitora:] não entendo, se é publicitário, é engajado, se tenta se aproximar da realidade, é pretensamente engajado, então qual é o tom certo do seu ponto de vista? O manifesto de Gláuber Rocha? (LUNA, 2012, p. 1)

[Resposta do crítico na carta à leitora:] Essa “imparcialidade” que valoriza de forma indireta o valor do talento e da civilização descoberta pelo “caminho do bem” de Buscapé. O problema é que, além de eu considerar esse discurso de “inclusão social pura e simples” uma espécie de ilusão (onde na verdade se submete as pessoas às normas de boa conduta do universo restrito da classe média), o filme faz isso sem assumir seu discurso. (BRAGANÇA, 2012, p. 4)

Ao ser indagado pela leitora Luna se a classe média deveria se envergonhar da Cidade de Deus, o que esta mesma classe média deveria fazer e o que o crítico estaria fazendo que o “diferenciaria tanto disto”, Bragança torna a questionar o olhar distanciado, afirmando que estamos integrados à Cidade de Deus e “nossa percepção visual é que não entende isso”. Ainda: “E o filme passa longe... *Cidade de Deus* não é pesadelo, assim como morar numa mansão não é sonho – são partes integrantes sim de uma mesma realidade!”. E assinala mais: “isolar o outro como objeto dá à classe média um status de agente social muito perigoso e equivocado – esse é o limite de Meirelles”.

Parafraseando trecho do texto crítico sobre a estruturação social e o que este percebe como incapacidade do filme em balizá-la, a missivista Luna, repetindo as palavras do crítico, repetição que assume viés irônico, contra-argumenta.

Os pobres continuam alienados, a imprensa continua interesseira, os policiais continuam corruptos, a classe-média continua em Ipanema, isto não pode ser mostrado, mesmo sendo redundante?? a culpa e solução está apenas na classe média???? Ou no seu direito de denunciar, reivindicar, expor, se posicionar diante disto tudo???? Claro que tudo continua, o filme não é uma revolução, deveria ser????!!! (LUNA, 2012, p. 1)

Com alguns pontos de contato com o texto de Bragança no que se refere às aproximações da alteridade pelo discurso fílmico, Eduardo Valente dirige crítica muito mais virulenta ao filme *Domésticas*. O texto, também da *Contracampo*, sobre o filme de Fernando Meirelles e Nando Olival fala em termos de “língua de patrão” e de “mediações de padrões do que sejam suas histórias” ou mesmo de “platéia de padrões que se esbalda de rir” (2011b, p. 1). Há também uma recorrência nesse trecho (como nas falas de outros críticos) no sentido de afirmar a “competência” da realização, mas sempre num viés repleto de reservas quanto ao domínio técnico-narrativo dos filmes de Meirelles, provavelmente num sentido de alinhamento ao cinema hegemônico ou como denotador de superficialidade estética.

No caso do texto de Valente sobre *Domésticas*, o autor ironiza a produção em termos de “vamos jogar aqui uma direção de arte cuidadosa, uma iluminação quase expressionista, movimentos de câmera de primeiro mundo (...) algumas cenas em p/b, em suma, filmemos como se fosse um anúncio de Lux Luxo, que tal”. E torna a questionar a proposta, percebendo nela uma leviandade em termos de “os padrões filmam com qualidade de primeiro mundo suas [empregadas] ignorantes que mal falam português”. Érico Fuks, do site *Cinequanon*, comparando Meirelles ao Paulo Morelli de *Viva voz*, vai taxar *Domésticas* como “superior em linguagem, mas sacana em conceitos”.

Ainda no texto da *Contracampo*, de Eduardo Valente, clichês, piadas fáceis e falta de aprofundamento das personagens (“domésticas só podem existir no coletivo”), além de um componente de culpa social são apontados no filme. Por fim, comentando o depoimento documental de uma doméstica ao fim

do longa – aliás, cá entre nós, um depoimento muito *punk rock* sobre exploração e desrespeito –, pois bem, comentando esse depoimento, o crítico detrata o momento de inserção do depoimento na narrativa (o final) e a maneira como ele é inserido no filme. Afirma ainda que tal inserção não absolveria o filme no sentido de não ter se esforçado em trazer à tona a realidade das domésticas. Ao filme, então, caberia no máximo o crédito de revelar a realidade “dos publicitários paulistas fazendo filmes em 2001” (VALENTE, 2011b, p. 2). O texto não chega a fazer uma análise do filme. Vários anos depois, quando do lançamento de *Cidade dos homens – o filme* (projeto de Meirelles dirigido por Paulo Morelli), Valente tornará a abordar a obra de Meirelles, aí sim numa análise detida de dados de produção e fatura fílmica (2011a).

A tensão entre o tratamento técnico-estético e a inadequação ao assunto se faz presente no texto de Érico Fuks na *Cinequanon*, texto já citado aqui e no qual o autor afirma, se referindo a *Cidade dos homens – o filme*, que “a obra recebeu todos os caprichos detalhistas embelezadores dignos das mais ostensivas campanhas publicitárias, berço de produção da 02 filmes”.

O *tópos* do tornar a narrativa deglutível pelo grande público se repete nas abordagens da crítica jornalística às obras de Meirelles. Eduardo Valente, em texto sobre *Ensaio sobre a cegueira* (2008) publicado na revista *Cinética*, chama de “fascinante” o blogue sobre o filme mantido por Meirelles – fascinante “pela honestidade quase infantil, que de resto caracteriza a postura do diretor em geral – o que é um elogio, aliás” – e no qual Meirelles menciona a busca de empatia com o público. Isso no que se refere ao problema de “como tornar ‘palatável’ a dureza do livro em que se baseava, como fazer ele chegar ao espectador de maneira ‘agradável’”. Valente vê ainda no *Ensaio...* um movimento de “simplificar o desespero”. Ao final do texto (uma abordagem introdutória em meio à cobertura de um festival), lamenta que esse “grande esteta (...) com seu domínio de linguagem, se preste a querer filmar as urgências do mundo (*Cidade de Deus, O jardineiro fiel*)”, pois talvez se saísse melhor abrindo mão desses compromissos com “a realidade e com o literário, e explorando mais o homem de cinema que há nele” (VALENTE, 2011, p. 2).

No mesmo texto já referido, o crítico da *Cinequanon* Érico Fuks ressalta qualidades no longa *Cidade dos homens – o filme*, dirigido por Paulo Morelli, em relação ao filme anterior do mesmo diretor, mas não deixa de taxar os personagens Acerola e Laranjinha como “adocicados demais”, dado que, para ele, seria corrigido com os encaminhamentos do filme, quando “vai se deixando levar por um ambiente mais perverso e, com isso, tornando-se um filme mais coerente e mais consistente”. Noutra perspectiva, na mesma *Cinequanon*, defendendo o Meirelles de *O jardineiro fiel* e prevendo algumas nuances da crítica, Rogério Ferraraz sugere a seu leitor que “esqueça esse papo de filme hollywoodiano, de concessões ao grande público alienado e outras ladainhas que alguns críticos costumam fazer se alastrar (...) pelo jornalismo cultural brasileiro” (FERRARAZ, 2011, p. 2).

Levando em conta a coragem de textos escritos no calor da hora e tomando como relativa zona de conforto a distância franqueada pelo tempo de lançamento e pela observação do panorama de debates, poderíamos matizar um pouco essas críticas. Por exemplo, revendo *Cidade de Deus*, vale pensar se há mesmo essa ideia de acomodação, de cumprimento de uma jornada que prevê uma cristalização no sentido de superar o mal ou a Cidade de Deus. O personagem se mantém distante do narcotráfico e consegue um início de empregabilidade, mas na verdade isso não passa de um estágio como fotógrafo, o que ele próprio ressalta bem lacônico numa das cenas finais do filme.

Na perspectiva magra de Buscapé ou na total falta de saída para a Cidade de Deus dos bandidos mirins que prosseguem com a roldana do ódio, diríamos aqui que o filme é disfórico e distópico quanto ao futuro da comunidade, o que está na representação da nova geração de bandidos que surge, no tratamento escurecido da imagem na parte final do longa, nos planos fechados. O uso do Tim Maia da fase Universo em Desencanto (“no caminho do bem”) é irônico e paródico, claramente. A escolha de um personagem não participante do tráfico (mas que não tem um discurso moralizante sobre o mesmo, apenas observa) guarda verossimilhança tanto interna quanto externa. Na violenta Cidade de



Deus, conforme estudo de Alba Zaluar, apenas 2% da população tem alguma relação com a criminalidade (ZALUAR, 2009, p. 3). Enquanto opção narrativa, o personagem soa crível e forte por sua construção no contexto da narrativa e pelo que levanta de discussão sobre o entorno social no qual se baseia.

Ao mesmo tempo, o longa seguramente não representa o narcotráfico ou o banditismo social como um quisto num corpo social são, nem prevê a vida burguesa como a saída e o modelo. Na verdade a maquinaria que alimenta o tráfico de alguma forma está posta no filme como gerada pelas forças sociais legais, o que, aliás, fica mais claro ainda ao longo de todo o projeto do seriado *Cidade dos homens*. Não há elogio ao bandido social nem sua criminalização. A fatura ficcional observa o que narra. E o narcotráfico é mostrado como uma estrutura de poder e de grande geração (capitalista) de lucros.

Há que se pensar, também, se não haveria uma possibilidade de aprofundamento da discussão a partir de uma reflexão sobre a instância narrativa e o conceito de focalização, além do conjunto de dados da narrativa. O olhar construído pelo filme, afinal, vai vir desse concerto de elementos que delinea os sentidos, os produz, e não de um dado visto isoladamente. Talvez o olhar distanciado também traga algo do pulso de certo narrador contemporâneo. Isso novamente nos remeteria a Walter Benjamin em “O narrador”, quando o pensador alemão, refletindo sobre o decréscimo da narrativa oral, diz que o narrador do romance é um ser desorientado e não sabe aconselhar. Partindo de Benjamin, Silviano Santiago vai assinalar que o narrador pós-moderno é o que transmite “uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele (...) e sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem (SANTIAGO, 1989, p. 40).

O específico do constructo vai causar também um ruído na recepção crítica acadêmica, no caso, a cobrança de correspondência em relação ao dado real, por parte da antropóloga Alba Zaluar. A autora reclama a não coincidência entre o filme e a realidade em aspectos como o bando de crianças armadas ao final da

obra, pois não haveria isso na Cidade de Deus real (aquele “bando de meninos ainda com dente de leite dando tiro nas pessoas”) (ZALUAR, 2009, p. 4). Com visadas bastante pertinentes em relação ao fenômeno da violência, Zaluar esquece, no entanto, um dado central do ser ficcional, ou seja, a primazia desse olhar lançado e construído sobre o referente, que faz lembrar Aristóteles quando, discutindo a poesia como constructo e a questão da verossimilhança interna, o filósofo grego sugeriu a manipulação dos dados do real no sentido do olhar que se precisa construir (“Falta menor comete o artista que desconhece que a corça não tem cornos do que aquele que a representa de forma não artística”) (ARISTÓTELES, 1966). E esse olhar construído sobre o problema da violência brasileira nos parece efetivo em sua representação pela ficção audiovisual de Meirelles.

Por fim, vale refletir sobre o dado de que uma investigação em torno da recepção do cinema (e do audiovisual) deve estar atenta à importância de reflexões da crítica jornalística, por sua inquietação e envolvimento nas discussões acerca da pregnância estética de várias filmografias e sua capacidade de contextualização no debate contemporâneo. É imprescindível então apontar ao mesmo tempo como esta crítica é capaz de trazer “as bases mínimas para a expressão do gosto”, além de “apreciar e compreender suas manifestações, independente de se concordar ou não com o crítico”, para falarmos com José Luiz Braga (2006, p. 227). Trouxemos o exemplo de Meirelles e da crítica jornalística para exemplificar alguns dos aspectos passíveis de investigação mais aprofundada da crítica jornalística e também da reflexão acadêmica. O posicionamento de outras vertentes da crítica jornalística, da acadêmica e do espectador não especializado pode ser elucidativo dessas tensões e atrações, que compõem produção, circulação e consumo de audiovisuais, sem que se deixe de lembrar, tanto para a reflexão acadêmica quanto para a jornalística, a conhecida máxima de André Bazin, segundo a qual “a função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o lêem, o impacto da obra de arte” (BAZIN, 1991, p. 7).

## Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BAZIN, A. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: **Textos escolhidos**: Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas. São Paulo: Abril, 1980.
- BRAGA, J. L. **A sociedade enfrenta sua mídia**. São Paulo: Paulus, 2006.
- BRAGANÇA, F. Cidade de Deus. **Contracampo**. Disponível em: <[www.contracampo.com.br/criticas/cidadedededeus.htm](http://www.contracampo.com.br/criticas/cidadedededeus.htm)>. Acesso em: set. 2011. \_\_\_\_\_ . Resposta □ Felipe Bragança. **Contracampo**. Disponível em: <[www.contracampo.com.br/42/cartacidadedededeus.htm](http://www.contracampo.com.br/42/cartacidadedededeus.htm)>. Acesso em: out. 2012.
- EDUARDO, C. Jardineiro fiel. **Contracampo**. Disponível em: <[www.contracampo.com.br/75/jardineirofiel.htm](http://www.contracampo.com.br/75/jardineirofiel.htm)>. Acesso em: jun. 2011a.
- \_\_\_\_\_. A “estética da produção” em uma narrativa de implosão da experiência. **Cinética**. Disponível em: <[www.revistacinetica.com.br/cdhcleber.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cdhcleber.htm)>. Acesso em: jun. 2011b. \_\_\_\_\_ . O fechamento de uma linha de fuga. **Cinética**. Disponível em: <[www.revistacinetica.com.br/linhadefuga.htm](http://www.revistacinetica.com.br/linhadefuga.htm)>. Acesso em: jul. 2012.
- FERRARAZ, R. Fernando Meirelles mantém-se fiel ao bom cinema. **Cinequanon**. Disponível em: <[www.cinequanon.art.br/filmes\\_detalhe.php?id=113&num=1](http://www.cinequanon.art.br/filmes_detalhe.php?id=113&num=1)>. Acesso em: maio 2011.
- FILHO, K. M. Livro dos conselhos. **Cinemascópio**. Disponível em: <[cinemascopio.blog.uol.com.br/arch2008-09-07\\_2008-09-13.html](http://cinemascopio.blog.uol.com.br/arch2008-09-07_2008-09-13.html)>. Acesso em: fev. 2011.
- FUKS, É. Cidade dos homens: Cidade de Deus zero caloria. **Cinequanon**. Disponível em: <[www.cinequanon.art.br/filmes\\_detalhe.php?id=725&num=1](http://www.cinequanon.art.br/filmes_detalhe.php?id=725&num=1)>. Acesso em: 2011.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, s./d.
- JAUSS, H. R. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, L. C. (Org.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p.43-61.
- LUNA. Acerca da crítica de Cidade de Deus, feita por Felipe Bragança. **Contracampo**. Disponível em: <[www.contracampo.com.br/42/cartacidadedededeus.htm](http://www.contracampo.com.br/42/cartacidadedededeus.htm)>. Acesso em: jan. 2012.
- MARTIM-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Prefácio de Néstor García Canclini. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.
- MASCARELLO, F. Procura-se a audiência cinematográfica brasileira desesperadamente, ou Como e por que os estudos brasileiros de cinema seguem textualistas. In: MACHADO JÚNIOR, R. et al. **Estudos de cinema Socine VII**. São Paulo: Socine, 2006, p. 127-133.
- PUCCI JÚNIOR, R. De Godard para Guel Arraes: o cinema moderno como matriz para a TV pós-moderna? In: MACHADO JÚNIOR, R. et al. **Estudos de cinema Socine VII**. São Paulo: Socine, 2006, p. 377-384.
- SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SMITH, M. Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção. In: RAMOS, F. (Org.) **Teoria contemporânea do cinema**. Vol. 1. Tradução de Fernando Mascarello. São Paulo: Editora SENAC, 2005, p. 142-169.
- STAM, R.; SHOAT, E. Teoria do cinema e espectatorialidade na era dos pós. In: RAMOS, F. (Org.) **Teoria contemporânea do cinema**. Vol. 1. Tradução de Fernando Mascarello. São Paulo: Editora SENAC, 2005, p. 393-424.

VALENTE, E. (Org.). Debate: Ensaio sobre a cegueira, de Fernando Meirelles. **Cinéctica**. Disponível em: <[www.revistacinetica.com.br/blindnessdebate.htm](http://www.revistacinetica.com.br/blindnessdebate.htm)>. Acesso em: jan. 2012a.

\_\_\_\_\_. Abrindo os trabalhos: Meirelles e Folman. **Cinéctica**. Disponível em: <[www.revistacinetica.com.br/cannes08blindnessbashir.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cannes08blindnessbashir.htm)>. Acesso em: jan. 2012b.

\_\_\_\_\_. Cidade dos homens – o filme. **Cinéctica**. Disponível em: <[www.revistacinetica.com.br/cdhvalente.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cdhvalente.htm)>. Acesso em: jun. 2011a.

\_\_\_\_\_. Domésticas, o filme. **Contracampo**. Disponível em: <[www.contracampo.com.br/criticas/domesticas.htm](http://www.contracampo.com.br/criticas/domesticas.htm)>. Acesso em: 2011b.

YAMAGI, F. Filme de gente grande. **Cinequanon**. Disponível em: <[www.cinequanon.art.br/estreias\\_detalhe.php?id=113&num=2](http://www.cinequanon.art.br/estreias_detalhe.php?id=113&num=2)>. Acesso em: jul. 2011.

- 
- \* As reflexões do presente artigo vêm de projeto que desenvolvo com apoio do CNPq, através de bolsa de produtividade em pesquisa (PQ).
  2. Sessão de comunicações individuais “Autorias no cinema brasileiro”.
  3. E-mail: [lmousinho@yahoo.com.br](mailto:lmousinho@yahoo.com.br)

## O papel da crônica mundana carioca na instituição do hábito de ir ao cinema (1907-1908)<sup>\*2</sup>

Danielle Crepaldi Carvalho (Unicamp, doutoranda)<sup>3</sup>

Em 23 de abril de 1904, a revista ilustrada carioca *O Malho* trazia impressa uma charge intitulada “Fotografia Profética”, que apresentava um conjunto de sombras de damas e cavalheiros em confraternização na futura Avenida Central, que naquele momento era transformada na principal via da cidade (KALIXTO, 1904). A charge é interessante porque mobiliza uma série de questões debatidas pelas folhas da época. A imagem deleitante de futuro que apresenta faz eco ao que então se considerava o sinônimo do progresso. O Rio de Janeiro era remodelado seguindo o padrão dos grandes centros urbanos, especialmente da Europa. Mas, para isso, a remodelação física tinha de ocorrer em paralelo a mudanças no estilo de vida dos habitantes da cidade.

Não por acaso, o ano de 1907 – em que é inaugurada a Avenida – é também o ano de explosão das sessões mundanas nos periódicos cariocas. José Mariano Filho era responsável pela “Figuras e Figurinhas”, do *Correio da Manhã*; Luiz Edmundo, pela “Poses e Instantâneos”, da *Imprensa*; Olegário Mariano escrevia “Vida Chic” no *Correio da Noite*; no *Diário de Notícias* circulava ainda a sessão “Os de ontem” e na *Gazeta de Notícias*, a mais importante delas, “Binóculo”, de responsabilidade de Figueiredo Pimentel, o mesmo que cunhou a expressão “O Rio civiliza-se”. Tais colunas tinham por objetivo apresentar ao leitor aqueles que circulavam pela capital. O objeto do olhar dos cronistas era a elite bem trajada que palmilhava os sítios elegantes da cidade recém-modernizada. Proponho aqui analisar os dois anos iniciais da

coluna de Pimentel, considerado o inventor da crônica mundana carioca, sem dúvida o principal responsável por criar na elite o hábito de ir ao cinematógrafo.<sup>4</sup> Interessa-me discutir o papel que teve o cronista na formação das damas e cavalheiros que fizessem jus àquele belo cenário construído na capital à custa de empréstimos vultuosos e maciço “bota-abaixo” e, fundamentalmente, de que modo as fitas veiculadas nas salas da capital contribuíram para a construção do ideal de carioca cosmopolita defendido pelo cronista.

Aliás, a referência à cidade como “cenário” fica clara por ocasião da Exposição Universal do Rio de Janeiro, ocorrida no segundo semestre de 1908, para a qual foi construído um complexo que seria depois denominado “Cidade Maravilhosa”. O.B. (pseudônimo de Olavo Bilac), em crônica publicada em sua série semanal depois de terminado o evento, refere-se ao maior prêmio que a cidade ganhara com ele: “O grande prêmio, o maior de todos, sempre há de ser nosso, – porque, enfim, é no seio da cidade carioca que fulguram os Palácios de todos os Estados, e foi ela que forneceu o cenário, e a moldura da grande mágica...” (O.B. 11 out. 1908, p. 5). A protagonista do espetáculo é a elite social e intelectual, público alvo da coluna “Binóculo”. Os pobres, empurrados para os arrabaldes da cidade pela reforma urbana, são raramente mencionados. Quando a eles se refere, o cronista o faz de um modo enviesado. Notem-se, por exemplo, as palavras que endereça ao agente da prefeitura a respeito dos vendedores ambulantes que estacionam suas mercadorias na calçada da Avenida Central, obrigando “as senhoras que passam (...) a se desviarem.” (BINÓCULO, 17 abr. 1908, p. 2). Enquanto isso, a elite “desfila” suas elegantes *toilettes* pela Rua do Ouvidor, compondo uma “fita interessante, como se fosse o raio visual de um panorama” (BINÓCULO, 1 abr. 1908, p. 2).

A vivência social era encenada no recém-construído palco da cidade, sob os olhos atentos do cronista. Olhos auxiliados pelo aparato mecânico que dá nome à coluna, o qual coloca em primeiro plano os detalhes que, embora aparentemente banais, eram responsáveis por fazer a elite desempenhar o papel social que lhe cabia. “Binóculo” faz parte de um conjunto de sessões cronísticas intituladas

segundo aparatos técnicos que produziam imagens. São suas contemporâneas, por exemplo, a série dominical escrita em francês “Frimousses et Binettes: Kodak a L’Encre” (algo como “Rostos e Rostos: Kodak à tinta”), assinada por Chambrenoir (Câmara Escura) na *Gazeta de Notícias*, que fazia fotografias em letra de forma dos frequentadores de eventos; a série dominical “Cinematógrafo”, publicada também na *Gazeta* por Joe (pseudônimo de Paulo Barreto/João do Rio); e “Raio X”, paródia da coluna de Pimentel publicada em *O Malho*, a qual se propunha a fotografar o que as pessoas escondiam dentro dos bolsos e sob os vestidos.

Como lembra Flora Süssekind, o país caminhava em direção a uma sociedade da imagem numa época em que produção e consumo de imagens eram denotativos de modernidade (SÜSSEKIND, 2006, p. 105). A coluna de Figueiredo Pimentel exemplificava a importância dada à superfície, descrevendo os indivíduos que eram o objeto de seu olhar quase sempre unicamente a partir dos trajes que usavam. Por esse motivo, o cronista enfatizava a necessidade de se obedecer ao cifrado manual de elegância importado de Paris. Nos textos de Pimentel, a elite transforma-se em imagem a ser consumida: primeiro por meio das descrições pormenorizadas de seus vestuários e, num segundo momento, através de sua duplicação pelas lentes do cinematógrafo. Porém, a elite apenas começa a se ver nas telas depois que têm início na capital as “Sessões da Moda” do cinematógrafo, propostas pelo “Binóculo”.

As *matinéés* e *soirées* da moda às terças e sextas comporão, a partir de fevereiro de 1908, o conjunto de opções de entretenimento que o “Binóculo” passa a considerar de bom gosto. Antes disso, um dos principais eventos sociais da cidade era o Corso de Carruagens, que ocorria às quartas na Avenida Beira-mar. “O Binóculo funcionará”, lembrava o cronista ao anunciar o evento em vias de ocorrer. A presença garantia a menção na folha do dia seguinte, ao lado de dezenas de nomes de outros *elegantés*. Pimentel ganhava rápido espaço na sociedade. Sua sessão a princípio breve passou a ocupar, em 1908, duas colunas do jornal de quatro páginas. O carioca que desejava ser visto e assim, fazer parte do ideal de modernidade defendido largamente pela imprensa e tomado como missão

pelo cronista, não se deixava ficar de fora das listagens das pessoas vistas pelo aparelho comandado por Pimentel. E tais listagens tinham um caráter impositivo na medida em que destacavam aqueles que, como o cronista, conheciam “o que é de gosto, o que é chic, o que é distinto” (BINÓCULO, 2 abr. 1908, p. 2).

Naquele início de 1908, o cinematógrafo fazia cada vez mais pessoas ganharem as ruas da capital, realizando o ideal apregoado por *O Malho* em 1904. O *boom* brasileiro reflete um movimento mundial, tornado possível devido à industrialização da produção das fitas, conduzida pela francesa Pathé Frères entre 1904 e 1906. Richard Abel constata que os Estados Unidos foram o principal consumidor da cinematografia francesa, disseminada entre todas as classes sociais, seja pelos *nickelodeons* que se espalhavam pelo país, oferecendo diversão barata à população, seja pelos teatros frequentados pelas classes mais abastadas, os quais tinham o cinema como parte fundamental de sua programação (ABEL, 2004, p. 215-218). No Rio de Janeiro, a explosão dos cinematógrafos acontece no final de 1907: “já há dezoito – dúzia e meia”, sublinha o incrédulo Bilac em crônica publicada no início de novembro de 1907 (O.B., 3 nov. 1907, p. 5). Apenas para se ter uma ideia, a *Gazeta de Notícias* de 8 de dezembro (um domingo) anunciava sete cinematógrafos, cinco deles apenas na Avenida Central: o Paraíso do Rio, o Pathé, o Pavilhão Internacional, o Universal Animatógrafo e o Parisiense). Até mesmo o popular teatro S. Pedro de Alcântara (Praça da Constituição) naquele momento cedia espaço ao divertimento, apresentando o “Cinematógrafo Moderno Falante” (ANÚNCIOS, 8 out. 1907, p. 12).

A reação dos cronistas à importância que ganhava o divertimento é contraditória. Arthur Azevedo, a princípio seu entusiasta, usa sua coluna semanal “O Teatro” (do jornal *A Notícia*) para lastimar o fato de o “brinquedo mecânico”, ter ocupado o lugar do teatro na preferência do público (A.A., 12 dez. 1907) – efetivamente, a sessão de anúncios da *Gazeta* mencionada acima apontava apenas três teatros ao lado dos sete anúncios de cinematógrafos. Olavo Bilac usa sua sessão semanal da *Gazeta de Notícias* para destilar comentários sarcásticos ao invento, que servia de metáfora para sua visão desalentada de humanidade. O



carioca contemporâneo era por ele definido como “fininho, pálido, inquieto, febril, trêmulo como uma figurinha de cinematógrafo, usando óculos de *chauffeur*, calção e sapato de jogador de *foot-ball*, e tendo na mão direita um foguete comemorativo e na esquerda um *carnet* de baile...”; era um ser acometido pela “coreia” (síndrome que provoca movimentos involuntários nos membros) devido à grande quantidade de estímulos a que estava submetido (O.B., 20 out. 1907, p. 5). Nessas linhas, Bilac constrói jocosamente o tipo social que Figueiredo Pimentel considerava *up to date*. Duas visões diametralmente opostas de modernidade, portanto.

Quando incorpora o cinematógrafo ao programa social da cidade, o “Binóculo” o utilizará para construir para seu público uma experiência confortante dos tempos modernos. Por isso, opta por deixar de lado questões que perturbavam os cronistas da época, como a ansiedade causada pelo excesso de estímulos visuais e a crise enfrentada pelas formas usuais de entretenimento, preferindo traçar uma linha de continuidade entre passado e presente. Então, sobram elogios à pompa dos cinematógrafos na zona central da cidade, os quais se assemelhavam às moradias da elite que os frequentava. Assim ele descreve os frequentadores dos cinematógrafos Palace e Pathé numa *Matinée* da Moda:

O Cinema-Palace esteve cheíssimo – toda uma multidão elegante de senhoras formosas, formosamente vestidas. O Rio Branco, com o seu luxuosíssimo salão de espera, parecia uma casa de família fidalga em dia de recepção. O Pathé, além de tudo, tem a distinta pianista Ermelinda de Azevedo, que se ouve com prazer enquanto se espera. (BINÓCULO, 2 set. 1908, p. 3)

As Sessões da Moda ofereciam à elite a possibilidade de se encontrar com seus pares ao participar de um divertimento público. A segregação proposta entre ela e o povo é mais bem compreendida observando-se o contexto cultural da época. Nunca uma forma de entretenimento foi tão democratizada quando o cinematógrafo. Mesmo nos dias de “Sessão da Moda”, os ingressos para as

salas mais elegantes da capital custavam de 500 a 1.000 réis (muito menos que o valor das entradas de espetáculos teatrais, cujos camarotes chegavam a 25.000 réis e as cadeiras mais baratas, a 2.000), o que permitia que aqueles espaços fossem frequentados por uma gama maior de pessoas (ANÚNCIOS, 23 jun. 1908, p. 6). A intervenção do “Binóculo” ia no sentido de minorar os efeitos da congregação social propiciada por aquele que estava se tornando o principal produto da cultura de massas.

Os grandes cinematógrafos faziam jus à iniciativa do cronista da *Gazeta*, oferecendo ao “escol da sociedade” festas de inauguração regadas a *champagne* e a sorvetes e alterando os programas quase sempre nos dias das “Sessões da Moda”. Observa-se esse mesmo movimento na leitura que o “Binóculo” faz da programação dos cinematógrafos. Na época, as telas ofereciam uma variedade de atrações que tornavam tênue o limite entre “realidade” e “ficção”. Comédias, dramas, mágicas dividiam a programação com fitas *d’après-nature* (nome dado às fitas tomadas nos lugares onde ocorriam os fatos); isso quando as fitas *d’après-nature* não se utilizavam de expedientes das ficcionais para atrair a atenção do público, como se deu com *A mala sinistra*, que somava tomadas de locais de São Paulo, onde pouco tempo antes acontecera o crime em questão, com a construção ficcional das personagens nele envolvidas e culminava numa apoteose colorida que nada devia às fitas fantásticas (A MALA..., 14 out. 1908, p. 6).

O Rio de Janeiro da alvorada do século XX ansiava por diversão assim como a Paris de finais do XIX e começo do XX, que consumia com igual afeição as fotografias de mortos publicadas pelas folhas e a visita ao necrotério da cidade, tomando-o como “teatro do crime”, conforme aponta Vanessa Schwartz (2004, p. 338-343). O anúncio de *A mala sinistra* mostra bem o deslizamento entre arte e realidade, quando afirma ao público que “Os amantes do trágico vão ter ocasião de [aprender em] todos os seus detalhes, a horrível tragédia de São Paulo” (A MALA..., 4 out. 1908, p. 8). O “Binóculo” compartilhava dessa curiosidade, mas igualmente se atinha às fitas que ofereciam uma imagem menos grotesca da modernidade. Quando finalmente o olhar do cronista volta-

se às telas de exibição, concentra-se nos mesmos elementos que o levavam a flunar pelos teatros e restaurantes da cidade: as *toilettes* elegantes e aqueles que as vestiam, analisando as fitas tomadas em eventos dos quais a elite participava. Em 1908, começavam-se a produzir sistematicamente no Rio de Janeiro fitas nacionais, especialmente as *d'après-nature*. A coluna de Pimentel torna-se grande propagandista dessas fitas, convidando o público a tomar parte nos eventos a serem cinematografados e *dirigindo* seus gestos:

Porque desejamos uma bela fita cinematográfica do *Corso de Carruagens*, insistimos pelo comparecimento, bem cedo, às 5 horas da tarde, das pessoas que nele tomarem parte na próxima quarta-feira. Só assim, aproveitando-se ainda o sol, se poderão apanhar instantâneos magníficos. É preciso também que os carros e os automóveis moderem a marcha. A excessiva velocidade prejudica muitíssimo. (BINÓCULO, 17 fev. 1908, p. 2)

Às 5 horas em ponto os operadores do Cinematógrafo Rio Branco e do Cinema-Palace começarão a tirar os instantâneos para as fitas. (...). É conveniente também que as pessoas a pé, ao invés de se sentarem, circulem sempre, passeiem em toda a extensão do Bar. Só assim as fitas sairão esplêndidas. (BINÓCULO, 19 fev. 1908, p. 1)

O “Binóculo” toma as lentes do cinematógrafo como uma extensão das suas. O movimento é ambivalente, já que Pimentel atribuía às lentes do aparelho que manejava a função da câmera cinematográfica (“O Binóculo funcionará”). O papel do cronista de detalhar através da pena os trajes e costumes que aproximariam o Brasil da Europa é potencializado pelo poder da câmera de mimetizar a realidade (BAZIN, 2008). O presente a ser imitado encontrava-se impresso nas fitas dos Corsos e dos demais eventos sociais que tinham como personagem a população carioca, população cujos gestos seriam orientados na direção de uma naturalidade que encenaria a sensação de despreocupação e bem-estar proporcionada pela reforma à qual a cidade fora submetida. A apreciação de Pimentel da fita tomada no carnaval de 1908 ilustra quais os elementos que ele julgava dignos de nota:

Assistimos ontem no Cinematógrafo Rio Branco a passagem da fita tirada durante o Carnaval. Será exibida amanhã, em *matinée* e à noite. É uma fita esplêndida, verdadeiramente magnífica, perfeita, nitidíssima. Foi tirada de vários pontos da Avenida, da praça da República e da rua do Ouvidor, em frente à Gazeta. Veem-se pessoas conhecidas, cordões, máscaras, avulsos, préstitos, etc. (BINÓCULO, 13 mar. 1908, p. 2)

A grande movimentação das ruas por ocasião do carnaval realizava o desejo do cronista de que os locais recém-modernizados fossem ocupados pela população. A nitidez da fita, que tornava possível o reconhecimento das pessoas presentes, bem como a agilidade com que ela tomara os principais pontos onde o evento se realizava, recuperavam o próprio caráter ubíquo que o cronista do “Binóculo” atribuía a si e tecia em seus escritos, os quais apresentavam fragmentariamente breves cenas desenroladas na capital: uma *toilette* flagrada quando o cronista tomava o bonde, os frequentadores de uma *première* teatral, um grupo de damas que aguardava o início da sessão cinematográfica etc. A câmera que tomava a população carioca presente no carnaval dava à cidade ares de grande metrópole; espetáculo protagonizado por uma elite facilmente reconhecível que tinha atrás de si a massa de anônimos – simples extras da fita e da dinâmica social.

A grande concorrência nos cinematógrafos que apresentavam fitas tomadas na capital demonstrava que os espectadores apreciavam ver-se na tela. Na programação das salas, elas eram usualmente apresentadas como o *clou* do espetáculo, entremeadas pelas fitas cômicas e dramáticas importadas da Pathé Frères ou de outro polo de produção instalado num país do Norte (BINÓCULO, 24 abr. 1908, p. 2). O cinematógrafo parecia ser o espaço chave onde se realizava o ideal de cosmopolitismo proposto pelo “Binóculo”, que trabalhava textualmente com o uso de expressões recém-importadas como “*up to date*”, “*smart*” e “*dernier cri*”. A tela do cinema possibilitava a construção de uma contiguidade simbólica entre o Rio recém-modernizado – mas tão cheio de diferenças às quais o cronista

preferia não olhar – e as civilizadas nações europeias. Por isso, Figueiredo Pimentel chega a sugerir que a tela sirva de espelho à realidade carioca, como, por exemplo, quando aponta que a festa parisiense da Mi-Careme, projetada no cinematógrafo Rio Branco, era igual àquela que se pretendia realizar brevemente no Rio (BINÓCULO, 22 mar. 1908, p. 6.).

Ao contrário de cronistas como Olavo Bilac, cujos textos explicitavam angústia pelas mudanças drásticas que estavam ocorrendo na sociedade, Figueiredo Pimentel desfrutava das experiências possibilitadas pela modernidade. Seu olhar superficial à capital e seus habitantes, que preferia o adorno ao aprofundamento, não escapou aos olhos dos cronistas do período. O próprio Bilac questiona as exigências da moda ao comentar certa cerimônia de enterro do “Binóculo” levada a efeito por um grupo de acadêmicos durante um sugestivo Corso das Carroças:

Como é bom poder rir e fazer rir daquele modo e ter a coragem precisa para escandalizar com aquela veemência do bom humor impetuoso toda a forçada elegância de uma sociedade que obriga à tortura das botas de verniz a pés que só anseiam pela comodidade dos chinelos de trança. Passada a mocidade, já ninguém se rebela contra os ridículos da época. (O.B., 27 set. 1908, p. 5)

As alusões depreciativas não interferem no conteúdo do “Binóculo”. Ao contrário, já que o cronista alude entusiasticamente à cerimônia de *enterro* da coluna, acompanhada por grande número de estudantes: “como é nesse triste momento que se conhece a popularidade do defunto, estamos lisonjeados (...)” (BINÓCULO, 30 set. 1908, p. 3). Mesmo a referência negativa era bem vinda, já que atestava a aceitação da proposta de sociabilidade sugerida pela coluna. Proposta afinada àquela época em que o mundo passava a ser consumido como imagem e pessoas e personagens tornavam-se, nas palavras de Flora Süssekind, “absolutamente figurinos” (SÜSSEKIND, 2006, p.104-5). Cinematógrafo, fotografias, propagandas disseminavam-se pela cidade.

E o cinematógrafo, com suas belas imagens de Corsos, competições desportivas, desfiles do Corpo de Bombeiros e festas carnavalescas oferecia ao “Binóculo” a imagem de progresso que ele desejava atrelar à capital brasileira. A possibilidade de se reconhecer os frequentadores dos eventos por meio das fitas neles tomadas leva o cronista a solicitar, em nome de seus leitores, que as empresas da cidade cinematografem determinado acontecimento e/ou o reprimem. Poucos meses depois do início das “Sessões da Moda”, o cronista afirma que as fitas brasileiras são as mais apreciadas pelos espectadores. Na sociedade moderna, afirma Susan Sontag, a imagem torna-se sinônimo da realidade e sua substituta devido à sua especificidade – ela é “o registro de uma emanção”, “vestígio material do tema fotografado” (SONTAG, 1981, p. 148). O público carioca, que se deleitava ao ver seu instantâneo publicado pelas folhas da cidade, torna-se assíduo frequentador do divertimento que lhe permite revisitar os eventos ocorridos na capital – agora eternizados em película – e reencontrar-se a si mesmo. O estatuto análogo atribuído à realidade e à sua mimese é cabalmente explicitado pela *Fon Fon* em charge denominada “O curso nos cinematógrafos”, que flagra o diálogo de dois cavalheiros:

— Foste ao último curso?

— Fui.

— E que tal?

— Trepida muito. (*Fon Fon*, 1 mar. 1908, ano 2, n. 48).

Entre 1907 e 1908, o cinematógrafo deixa de ser apenas uma das possibilidades de diversão às quais o carioca tinha acesso para se tornar um elemento fundamental no forjamento de uma identidade moderna, diretamente ligada aos países civilizados europeus que serviram de modelo para a reforma arquitetônica da capital. O cronista mundano da *Gazeta de Notícias* exerce papel de destaque no quadro, já que, ao incluir o divertimento na agenda elegante da

capital, franqueia as salas de exibição a um público que ainda lhe era refratário. O fato de ser frequentado pela classe social de mais prestígio na cena carioca motivou a construção de estabelecimentos elegantes, dando estatura ao divertimento e transformando-o em objeto de interesse dos críticos.

## Referências bibliográficas

A. A. O Teatro. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1907. AZEVEDO, A. **O teatro**: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908). Organização de Larissa de O. Neves e Orna M. Levin. Campinas, SP: Unicamp, 2009. A MALA SINISTRA. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 4 out. 1908, p. 8; 14 out. 1908, p. 6.

ABEL, R. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 215-256. ANÚNCIOS. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 jun. 1908, p. 6; 1 out. 1907, p. 6.; 8 out. 1907, p. 12.

ARAÚJO, V. P. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AZEVEDO, A. **O teatro**: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908). Organização de Larissa de O. Neves e Orna M. Levin. Campinas, SP: Unicamp, 2009.

BAZIN, A. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 2008 [1983], p. 121-128.

BINÓCULO. (Figueiredo Pimentel). **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 18 jan. 1908, p. 6; 17 fev. 1908, p. 2; 19 fev. 1908, p. 1; 13 mar. 1908, p. 2; 22 mar. 1908, p. 6; 1 abr. 1908, p. 2; 2 abr. 1908, p. 2; 17 abr. 1908, p. 2; 25 mai. 1908, p. 3; 13 jun. 1908, p. 3; 18 ago. 1908, p. 4; 24 abr. 1908, p. 2; 17 jun. 1908, p. 2; 12 jul. 1908, p. 2; 30 set. 1908, p. 3.

CALENDÁRIO DA MODA. **Fon Fon**, Rio de Janeiro, 24 jan. 1908, ano 2, n. 42.

FILME CULTURA. Rio de Janeiro: Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), n. 47, ago. 1986, 131 p.

GOMES, T. M. **Um espelho no palco**: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

KALIXTO. Fotografia Profética. **O Malho**, Rio de Janeiro, 23 abr. 1904, n. 84, ano III.

O.B. [Olavo Bilac]. Crônica. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 20 out. 1907, p. 5; 27 set. 1908, p. 5; 3 nov. 1907, p. 5; 11 out. 1908, p. 5.

O CORSO NOS CINEMATÓGRAFOS. **Fon Fon**. Rio de Janeiro, 1 mar. 1908, ano 2, n. 48.

MORIN, E. **Cinema ou o homem imaginário**. Tradução de António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

PECHMAN, S.; FRITSCH, L. A reforma urbana e o seu avesso: algumas considerações a propósito da modernização do Distrito Federal na virada do século. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 5, n. 8-9, p. 139-195, 1984-1985.

SCHWARTZ, V. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 337-360.

SONTAG, S. O "mundo-imagem". In: **Ensaio sobre a fotografia**. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SOUZA, J. I. M. **Imagens do passado**: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: Editora Senac, 2003.

SÜSSEKIND, F. **Cinematógrafo de letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 [1987].

TEATROS E... **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 18 set. 1908, p. 3.

TRUSZ, A. D. Cinema e imprensa ilustrada nos anos de 1910: a vida passa e as imagens ficam. **Orson**, n. 1, 2011, p. 8-29.



- 
- \* Este trabalho faz parte de meu projeto de Doutorado, o qual recebe apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (Fapesp).
  2. Seminário temático "Indústria e recepção cinematográfica e audiovisual".
  3. *E-mail:* [megchristie@gmail.com](mailto:megchristie@gmail.com)
  4. José Inácio de Melo e Souza (2003) discute a influência exercida pela sessão cronística de Figueiredo Pimentel no capítulo "O Rio Civiliza-se" do livro *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. Todavia, ele o faz sobretudo pelo viés da historiografia. Ao longo deste artigo, procuro me aproximar dos estudos de Susan Sontag, Edgar Morin e André Bazin, no intuito de pensar como questões acerca da fruição específica do espetáculo cinematográfico ajudam a explicar o papel fundamental que teve o cinematógrafo no forjamento de uma identidade moderna para os habitantes da capital.



## Metodologias em educação audiovisual



## Laborav

# Audiovisual e colaboração na periferia do Rio de Janeiro<sup>1</sup>

Alita Sá Rego (UERJ, doutora)<sup>2</sup>

### Introdução

Os vídeos realizados pelos alunos de Pedagogia da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF/UERJ) são fruto dos três anos da pesquisa intitulada *Imagens sensoriais digitais e suas narrativas: a produção de material didático audiovisual para jovens da periferia no século XXI*,<sup>3</sup> realizada no âmbito do programa de mestrado em Educação, Comunicação e Cultura e que continua até hoje, com outros objetivos. A pesquisa, ao mesmo tempo teórica e prática, tinha como objetivo investigar as narrativas audiovisuais adequadas ao uso em sala de aula, à veiculação nas emissoras educativas, nas TVs públicas e à transmissão pelas IPTVs. No decorrer da investigação, abrimos mão da limitação criada pela ideia de produção de material didático, para priorizar a noção de produção de subjetividade a partir do uso da tecnologia digital do audiovisual e analisar de que forma ela se manifestava nas realizações dos alunos da FEBF que integraram a pesquisa – a maior parte, moradora da periferia do Rio de Janeiro.

Nosso objetivo era verificar se nossos alunos, ao se apropriarem da tecnologia digital de forma criativa e autônoma, seriam capazes de realizar processos de singularização baseados em suas marcas territoriais, resistindo às subjetividades modelizadas pela mídia capitalista. Estávamos investindo não só na

produção audiovisual, mas também inserindo os futuros professores no contexto do trabalho imaterial, típico de uma sociedade informatizada. Para isso, criamos o laboratório de audiovisual Laborav. Descobrimos, no método cartográfico de pesquisa (PASSOS; ESCOSSIA; KASTRUP, 2009), as pistas que nos levaram ao desenvolvimento de uma metodologia de ensino baseada no **fazer é conhecer**, que estimula a criatividade e a colaboração típicas do trabalho imaterial e que foge da especialização do conhecimento teórico/científico. Durante todo o trabalho, buscamos ampliar a interface entre comunicação e educação, uma necessidade premente diante da geração digital que está se formando na sociedade brasileira.

Apesar do amplo escopo de nossa pesquisa, neste trabalho abordaremos o modo de produção colaborativo adotado no Laborav. Vamos comentar também o resultado de alguns vídeos que surgiram a partir das experiências realizadas no laboratório. Tomaremos como exemplo de produção audiovisual com as marcas de Duque de Caxias quatro vídeos de demonstração da programação do *Canal Laborav*, o programa da IPTV Kaxinawá que reúne as melhores realizações dos alunos: o programa sobre Carlos Drummond de Andrade, da série *Quem cala consente*, criada, dirigida e apresentada pelo aluno de Geografia Rodrigo Lobato; o programa piloto da série *Botando na banca*, concebido por Felype Sá; o programa *Voz urbana*, idealizado, dirigido e produzido coletivamente pelos alunos de Pedagogia Jéssica Conceição, Valmir Pio, Márcia Rocha e Lu Brasil; e o programa *Caminhos do Oriente*, dirigido por Maria José dos Anjos.

### **Fazer é conhecer**

Nossa pesquisa começou em setembro de 2007 e terminou em 2011. No balanço de nossas atividades durante esses anos, verificamos que atingimos praticamente todos os objetivos propostos em nosso projeto inicial, embora não exatamente da forma que havíamos planejado – uma consequência de nossa aceitação do devir que perpassa todos os projetos que não se dedicam apenas

à teoria e nos quais a prática é o fio condutor. Por isso adotamos a pesquisa cartográfica como “método”. Essa forma de pesquisa é inspirada nos conceitos de Deleuze e Guattari de devir, subjetividade e rizoma, no método intervencionista de pesquisa institucional de René Louraux e nas teorias cognitivistas que tratam do processo de *autopoiesis*, de Humberto Maturana e Francisco Varela, que, por sua vez, nos remeteram aos processos de individuação de Gilbert Simondon.

Maturana e Varela (2001), afirmam que *conhecer* é, ao mesmo tempo, *fazer*, num constante processo de *autopoiesis*,<sup>4</sup> em que todo fazer implica em uma intervenção na realidade através da experiência que reúne sujeito e objeto no mesmo campo de produção. No nosso caso, não é o professor quem vai determinar os conteúdos audiovisuais que serão tratados pelo comunicador, mas é sim o professor-comunicador quem será capaz de produzir com seus alunos. Nesse caso, temos como norte o pensamento que diz que educar é comunicar. Uma comunicação que não possui emissor, receptor, nem mesmo uma mensagem previamente instituída e finalizada, elementos que se instauram durante o próprio processo de comunicação. Uma prática que vai muito além da mera transmissão de conhecimentos já produzidos, como acontece na maioria das escolas.

Por isso, na avaliação final de nossa bibliografia, verificamos que os autores que se incorporaram de forma pregnante em nosso projeto de produção audiovisual alternativa são aqueles para quem a teoria não se separa da prática e que pensam que o conhecimento está no mundo e não apenas nos livros. São autores que acreditam que o mundo ainda não está pronto, que está em um constante processo de produção, realizado pela interação coletiva e com abertura para o devir.

Passos, Escossia e Kastrup (2009) procuram “sistematizar” o método da cartografia, afirmando que não existem regras para sua aplicação. O pesquisador segue pistas que não são referências pré-fixadas, o que implica em uma abertura ao devir de um processo que se institui no dia a dia, que vai evoluindo e se transformando, sempre bifurcando, sempre se conectando, sem nunca se totalizar.

Apesar da abertura, existem alguns procedimentos básicos: levantamento de informações, leitura da bibliografia pertinente, exploração teórica e prática, a aceitação de imprevistos e mudanças de percursos que irão alterar prioridades e redefinir as questões. O pesquisador não é isento, não se distancia do objeto. Ele mergulha e se integra ao campo de ação em busca de novos conceitos, baseado no pressuposto de que fazer é conhecer e pesquisar é intervir. É um técnico-teórico-praticante que se apropria de referências em diversos campos do saber, de acordo com suas necessidades. Ao mesmo tempo, cria os dispositivos de intervenção que vão permitir que ele faça a cartografia das relações que se estabelecem entre os elementos do grupo pesquisado. A cartografia permite que se encontrem ferramentas que irão permitir a autogestão do grupo no qual a intervenção está ocorrendo.

O dispositivo criado para a pesquisa *Imagens sensoriais digitais e suas narrativas: a produção de material didático audiovisual para jovens da periferia no século XXI* foi a criação do Laborav, o laboratório de pesquisa audiovisual da FEBF. O Laboratório funciona de acordo com o fluxo dos alunos que se engajam na pesquisa e que têm como proposta a realização de seus projetos. Como um rizoma, possui diferentes formas e objetivos e integrantes, dependendo das propostas que surgem. Os vídeos que aqui comentamos fazem parte de uma das configurações do Laboratório, resultado das atividades de nosso primeiro “núcleo duro”.

### **Periferia digital**

Quando falamos em periferia, estamos implicitamente reconhecendo a existência de um centro. Essa antítese nos fala de um mundo portador de uma assimetria estrutural. Não é uma constatação nova. Mas, durante algum tempo, prevaleceu nas ciências sociais a ideia de que o sistema-mundo tinha um centro capitalista e uma periferia não capitalista, ou

insuficientemente capitalista, que deveria se desenvolver até alcançar o modelo de desenvolvimento capitalista desejado.

Como apontam Hardt e Negri (2000), essa visão foi superada há poucas décadas, afirmando-se em seu lugar a ideia de que o capitalismo deve ser visto como um todo, e que a periferia se forma não por ser excluída do capitalismo, mas quando novas regiões do planeta e novos povos se incorporam a esse sistema enquanto consumidores de mercadorias e produtores de conhecimento. Centro e periferia pertencem, pois, ao mesmo sistema, e ambas as condições se repõem dinamicamente.

Essa visão de mundo aponta, pois, para outro tipo de estratégia: as sociedades periféricas só podem superar sua condição se realizarem mutações estruturais que não podem depender do mercado. Ao contrário, demandam uma ativa atuação de agentes políticos capazes de transformá-las em centros produtores inteiramente conectados. Em *Culturadigital.br* (SAVAZONI; COHN, 2009), o ministro da Cultura (de 2006 a 2010, durante o governo Lula) Juca Ferreira afirma que cabe ao Estado criar as condições para que as periferias urbanas possam se conectar, criando uma nova dimensão para o espaço público, dando igualdade de condições tanto aos grandes centros urbanos quanto às regiões periféricas, incluindo a zona rural. Na medida em que as periferias passarem a se conectar diretamente com o mundo todo, o papel de mediação dos grandes centros vai se diluir. Como aponta Ferreira,

à medida em que a Internet for ficando cada vez mais acessível para um número cada vez maior de pessoas, o intercâmbio, a interconexão vai ser de tal ordem, que me parece que vai ser pela primeira vez que se poderá falar de uma comunidade mundial, sob todos os aspectos, porque as diferenças de línguas não serão suficientes para impedir que estas conexões se dêem a partir de afinidades, de interesses comuns. (FERREIRA apud SVAZONI; COHN, 2009, p.19)

O discurso sobre a conexão generalizada seria totalmente vazio se não fossem criadas as condições para isso. Algumas políticas digitais do Estado estimulam a instalação dos Pontos de Cultura conectados e, nas escolas, foram montados laboratórios de informática,<sup>5</sup> além de ter sido criado o programa *Um computador para cada aluno*.

É por isso que os jovens da periferia podem ser vistos digitando mensagens em seus celulares, acessando a internet ou jogando *videogame* nas *lan houses* ou seguindo seu grupos de interesse através do Twitter. Os antigos telefones móveis agora são pequenos terminais de internet, máquinas fotográficas e de vídeo, localizadores GPS, rádio, televisão, espaços de relacionamento e de recebimento e envio de mensagens. Com eles é possível fazer uma videoconferência em trânsito. Para esses jovens, não há diferença entre centro e periferia. Eles estão inseridos no mundo. São globais e locais ao mesmo tempo. Não são apenas consumidores de sons e imagens pré-fabricadas pelos grandes canais de comunicação. A facilidade de manipulação dos novos equipamentos permite que eles produzam material próprio, que é disponibilizado e consumido instantaneamente na rede através do Youtube, do Facebook, do MySpace, dos blogues etc. Os jovens desta geração formam um exército de produtores autônomos donos de seus meios de produção, capazes de modificar os critérios de qualidade das imagens, até então submetidas às regras das redes abertas de TV e da imagem/linguagem cinematográfica.

### **Canal Laborav: marcas audiovisuais da periferia**

A facilidade de produção e o barateamento nos custos dos equipamentos provocaram uma proliferação intensiva da produção audiovisual. Hoje, qualquer um pode produzir suas imagens com um telefone celular ou uma câmera fotográfica e editá-las em seu computador pessoal com um programa de edição gratuito que pode ser “baixado” pela internet, o que facilitou a multiplicação de faculdades de cinema e centenas de cursos livres de cinema.<sup>6</sup> A revolução não se deu apenas



na criação e captação das imagens. O modelo de transmissão “um → todos” do *broadcasting* ganhou concorrentes de peso: a IPTV e a WEBTV. A demanda por conteúdo audiovisual aumentou exponencialmente.

Podemos considerar o avanço quantitativo na produção de imagens e sons como uma descentralização da produção e a emergência de uma nova forma que se configuraria como uma produção audiovisual das multidões.<sup>7</sup> Mas, ao mesmo tempo, ao frequentar o Youtube, o MySpace e outros *sites* de relacionamento, podemos observar que as produções que não estão ligadas ao *voyeurismo* e à alta/autoexposição repetem os formatos e os conteúdos televisivos do *broadcast*: documentários, fragmentos de programas de entrevistas, pequenas comédias, seriados, dramas, matérias jornalísticas, videoclipes. Não detectamos, na maior parte desse material, aquilo que Guattari chama de um “automodelo” característico de um processo de singularização. Nesse caso, para que o processo aconteça, é preciso que se

capte os elementos da situação, que construa seus próprios tipos de referências práticas e teóricas, sem ficar nessa posição constante de dependência em relação ao poder global, em nível econômico, em nível do saber, em nível técnico, em nível das segregações, dos tipos de prestígio que são difundidos (GUATTARI; ROLNIK, 2007, p. 55).

Foi visando à produção e à transmissão de audiovisuais singulares com as marcas territoriais do município de Duque de Caxias que criamos o *Canal Laborav*. O programa para a IPTV Kaxinawá foi criado a partir de uma proposta do Canal Futura, que nos ofereceu um horário de exibição no Canal Futura de São Gonçalo, transmitido em UHF. Com isso, surgiu a possibilidade de uma remuneração para os realizadores a partir de parcerias com empresas patrocinadoras. A proposta veio complementar um de nossos objetivos, que é criar uma produção audiovisual capaz de sair dos limites da sala de aula, além de oferecer a nossos alunos uma

qualificação a mais, ampliando o horizonte profissional na área de formação de professores. Para os integrantes do Laborav, a possibilidade de exibir suas criações na TV a cabo de forma profissional e ainda receber uma remuneração foi um estímulo a mais para a criatividade e o empenho na produção. Infelizmente, a proposta de transmissão pelo Canal Futura ainda não se concretizou. Mas favoreceu a implantação da IPTV Kaxinawá, onde o programa *Canal Laborav* será exibido a partir de setembro de 2012, como parte do projeto de extensão da UERJ “Canal Laborav: televisão, educação e periferia”. A programação da IPTV Kaxinawá inclui a transmissão ao vivo de palestras, colóquios, eventos da faculdade e do *Quinta dimensão*, com entrevistas com pesquisadores acadêmicos – programas típicos de uma televisão universitária.

O que vai diferenciar a IPTV Kaxinawá das outras emissoras acadêmicas é a produção do Laborav. Criados, produzidos e transmitidos inteiramente pelos alunos, os programas escapam do formato das TVs abertas, das TVs universitárias e educativas e de outras no gênero. A diferença não é tanto formal, mas sim de conteúdo. Ela está presente no modo de criação e de produção, um resultado de nossa metodologia de trabalho, que evitou seguir os métodos que direcionam os alunos para um mercado de trabalho saturado através do adestramento para a produção audiovisual no formato dominante.

Desde o início, as atividades do Laboratório foram realizadas pelos alunos de forma autônoma e o conhecimento foi adquirido através da prática, da exploração e do uso direto dos equipamentos à disposição no Laborav, uma tarefa bastante facilitada pelas interfaces intuitivas dos equipamentos digitais. Além disso, as tomadas de decisão coletivas e o modo de criação/produção colaborativo proporcionam novas formas de relacionamento e a emergência de singularidades que permitiram a autonomia criativa que se opõe à máquina de produção de subjetividades coletivas que é a televisão comercial.

O modo colaborativo adotado está ligado à realização do projeto pessoal de cada aluno, criado a partir de uma ideia própria que é compartilhada com

os outros alunos, que também possuem seu próprio projeto. O autor da ideia é o diretor de seu programa. Ao mesmo tempo, deve assumir uma função determinada nos projetos dos outros diretores: pode ser produtor, câmera, editor etc. Por sua vez, os outros diretores também assumem uma determinada função no projeto dos demais.

Nas oficinas realizadas no Laborav, foram apresentados os equipamentos e as informações técnicas necessárias para o seu uso. Foram introduzidos os princípios básicos de produção. Não apresentamos teorias, não exibimos exemplos de programas e ensinamos apenas os princípios básicos de uma produção. Também não sugerimos temas ou gêneros específicos para que os alunos optassem por um deles. Apenas permitimos o acesso aos equipamentos e nos reunimos uma vez por semana com todos os integrantes do Laborav para discutir o que estava sendo produzido, detectando problemas e buscando encontrar soluções coletivas para eles. Essa forma de trabalho gerou soluções inesperadas para as dificuldades que surgiam ao longo das produções. Como radicaliza McLuhan (2005), estudos teóricos criam especialistas incapazes de encontrar novas soluções para determinados problemas, porque conhecem demais sobre o assunto e não conseguem se libertar da teoria na hora de buscar soluções. Já as “equipes de não-especialistas inteligentes, não vendo de antemão as dificuldades, conseguem superá-las, invariavelmente, e em alta velocidade” (McLUHAN, 2005, p. 54).

Isto pode ser verificado na rapidez com que os integrantes do Laborav se apropriaram da técnica dos equipamentos audiovisuais que caíram em suas mãos. Manipulando intuitivamente as interfaces gráficas dos *softwares*, descobriram como se realizam transmissões ao vivo com três câmeras com o TriCaster Studio, a mesa de corte digital que torna possível a cobertura de eventos e sua transmissão em tempo real, com geração de caracteres, *chroma key*, além das duas câmeras robôs controladas por *joystick* para transmissão de videoconferências. O mesmo ocorreu com a câmera semiprofissional Sony HVR-Z1, adquirida no início de 2008. Atualmente (2012) já contamos com quatro ilhas de edição com o programa

Final Cut, uma câmera Sony Z5 e uma Sony HXR-NX70U. Também temos um estúdio de som equipado com alguns instrumentos e *softwares* de áudio para sonorização. Abrigamos, ainda, uma rádio comunitária.

Utilizamos estes equipamentos não só nas atividades do Laborav, mas igualmente em disciplinas curriculares, como “Cultura local e global”, na qual os alunos podem realizar documentários etnográficos e fazer experiências de cinema-verdade, e “Multimídia e Educação com ênfase no audiovisual”, em que eles criam projetos de programas para uso em sala de aula e aprendem a manipular os equipamentos. Atualmente (2012), está em nossos planos abrir nosso estúdio para que os coletivos da Baixada possam realizar suas produções.

### **Uma produção periférica**

Ao longo desses anos, verificamos que os interesses de nossos alunos-produtores giram em torno de seu território<sup>8</sup> existencial, evitando as marcas da violência e da miséria, típicas da região em que vivem. Se levarmos em consideração que territórios são espaços permeáveis, que permitem trocas entre fluxos de marcas materiais e imateriais, interiores e exteriores, poderemos verificar que, todo o tempo, ocorrem processos de territorialização das linguagens utilizadas na TV comercial. Um ato de territorialização se completa no momento em que os componentes do meio interno e externo são apropriados e se tornam uma nova forma de expressão a partir de novos agenciamentos que refletem o devir audiovisual de nossos alunos. Por isso, em termos formais, percebemos uma grande apropriação dos formatos e gêneros mais comuns das TVs comerciais, que funcionam como clichês que são considerados pelos alunos como formas que vão facilitar a compreensão dos conteúdos.<sup>9</sup> Essa estética global se soma ao interesse pelos assuntos locais, destacando os aspectos positivos e mais criativos da região, recusando-se a seguir o discurso negativo sobre a Baixada Fluminense que é veiculado pelos meios de comunicação de massa.

Existe uma grande curiosidade sobre o que pensam os moradores da região, os cidadãos comuns. No *Voz urbana*, a equipe sai em campo para ver e ouvir os habitantes de locais específicos, para verificar os interesses que percorrem cada espaço. Capturando sonoras na porta da faculdade particular, encontram reivindicações de estudantes e pedidos de emprego. Na rodoviária, os sonhos de quem parte e de quem chega. Na praça diante da prefeitura, reclamações contra os políticos. Eles chegaram à conclusão de que o espaço onde se está circulando influencia os desejos e pensamentos.

*Botando na banca* é um programa jornalístico feito pelos próprios leitores entrevistados no momento da compra do jornal na banca. Eles interpretam as principais notícias do dia para as câmeras da IPTV Kaxinawá. O programa, com equipe enxuta e praticamente sem edição, é desenvolvido no estilo “bateu levou”, como explica seu diretor, Felype Bastos: “a ideia é saber se eles são capazes de interpretar e relacionar o que estão lendo ao que já conhecem do assunto abordado”.

*Caminhos do Oriente* trata de um tema de profundo interesse entre os jovens da Baixada: as artes marciais. O programa é composto por entrevistas com os mestres de *kung fu*, judô ou capoeira e os lutadores da região e de seu arredores. Além disso, são apresentadas reportagens sobre os grandes eventos na área e demonstrações dos diferentes estilos de luta. Foi registrada a festa chinesa do dragão em Duque de Caxias, o batizado dos jovens capoeiristas e o festival *de tai chi chuan*.

*Quem cala consente* ultrapassa os limites da Baixada e vai entrevistar as estátuas de compositores e intelectuais no Rio de Janeiro. E, como quem cala consente... Carlos Drummond de Andrade, Pixinguinha, Noel Rosa e Michael Jackson são alguns dos entrevistados pelo apresentador Rodrigo Lobato. Com cancha de profissional, Lobato conversa com grande intimidade com os personagens calados, apresenta as principais obras deles e troca presentes com as estátuas. A base do programa é a edição fragmentada, que mistura transeuntes

interagindo com as estátuas, pessoas cantando ou recitando poesias, dançando ou desenhando, fotos, filmes e músicas.

No decorrer dos três anos, vários outros projetos foram realizados, como o que fala sobre os vizinhos do cemitério, a feira de Caxias, os ambulantes e outros acontecimentos locais. No entanto, podemos apontar que os audiovisuais mencionados nos surpreenderam pelo grau de elaboração em suas realizações e pela forma com que seus realizadores venceram as dificuldades que surgiram em suas primeiras realizações.

### **Algumas considerações**

A metodologia utilizada no Laborav abre mão das práticas cognitivas e investe na invenção, na criação de novos problemas para os bolsistas e alunos voluntários que participam da pesquisa. Assim que entram no Laborav, a maior parte dos laboravianos não tem a menor ideia do processo de produção e a única forma de edição que conhecem são os *slide shows* que fazem com o programa *movie maker*. É durante o próprio fazer que eles vão descobrir como funcionam equipamentos e *softwares* mais complexos, detectando na prática as primeiras noções de planos, enquadramentos e edição.

O primeiro grupo de alunos bolsistas e de voluntários capacitados na nossa primeira oficina de audiovisual, ainda em 2009, já se formou e deixou a faculdade. Como saldo, temos vários trabalhos de conclusão de curso sobre o uso das tecnologias no ambiente escolar com ênfase na produção audiovisual, e uma série de programas pilotos experimentais de autoria dos alunos.

Acreditamos que uma das grandes dificuldades para o surgimento de uma produção mais ousada seja a alta rotatividade dos integrantes do grupo. As atividades do Laborav são extraclasse e, à medida que os alunos vão chegando ao final do curso, cada vez mais se impõem os trabalhos curriculares, fazendo com que eles se afastem da produção audiovisual.

Neste primeiro semestre de 2012, estamos montando um novo grupo composto por bolsistas e voluntários da graduação e pelos mestrandos de 2011 e 2012. As propostas do grupo são outras. Se no primeiro Laborav a ênfase estava na prática, os novos integrantes desejam não só praticar, mas também conhecer as teorias sobre o cinema e a televisão, além de assistir aos filmes da cinematografia clássica. Com este novo grupo, pretendemos levar as realizações do Laborav para além dos muros da FEBF.

Para esses futuros professores que estudam na periferia do Rio de Janeiro e que estão começando a atuar na área do audiovisual, o importante é realizar programas com forma e conteúdo que reflitam o contexto em que vivem e que alcancem os jovens da geração digital, que é a deles. A geração que não se limita a consumir imagens, mas que também as produz.

## Referências bibliográficas

- DELEUZE, G. **A imagem-movimento**. Tradução de Stela Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. **O que é a filosofia**. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munhoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs**. Vol. 1. Tradução de Aurelio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed 34, 1995.
- GUATTARI, F.; RONILK. S. **Micropolítica. Cartografias do desejo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- HARDT, M.; NEGRI, A. **O Império**. Tradução de Berilo Vargas. São Paulo: Record, 2001.
- KASTRUP, V. **Políticas cognitivas na formação do professor e o problema do devir-mestre**. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=87313713010>>. Acesso em: 23 fev. 2012.
- MATURANA, H.; VARELA, F. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. Tradução de Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2001.
- McLUHAN, M. **McLuhan por McLuhan: conferências e entrevistas**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- PASSOS, E.; ESCOSSIA, L. da; KASTRUP, V. **Pistas do método da cartografia: pesquisa intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- ROLNIK, S. **Subjetividade antropofágica**. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjantropof.pdf>>.
- SÁ REGO, A. **A imagem além da forma: o cinema de sensações**. Dissertação (Mestrado em Tecnologia da Imagem) — Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.
- SAVAZONI, R.; COHN, S. (Org.). **Culturadigital.br**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.
- SIMONDON, G. **Du mode d'existence des objets techniques**. Paris: Aubier, 1989.

- 
1. Sessão de comunicação individual "Alunos fazendo cinema".
  2. *E-mail*: [alitasa.rego@gmail.com](mailto:alitasa.rego@gmail.com). Doutora em Comunicação e cultura, professora do PPG Educação Cultura e Comunicação da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense/UERJ.



3. Pesquisa financiada com bolsa de recém-doutor da Faperj (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro).
4. Em um sistema autopoietico, não há separação entre produtor e produto. O ser e o fazer de uma unidade autopoietica são inseparáveis, e isso constitui o seu modo específico de organização (MATURANA; VARELA, 2001, p. 57).
5. Muitas vezes esses laboratórios são subutilizados porque não existe pessoal técnico capacitado para controlar o uso dos equipamentos. Como não conhecem a tecnologia, alguns diretores e professores das escolas têm medo de permitir o acesso dos alunos aos computadores.
6. Apesar de ser produção audiovisual digital, os cursos ainda se assumem enquanto vídeo e cinema.
7. Utilizamos o conceito de multidão tal como ele é utilizado por Hardt e Negri: “a multidão é composta de um conjunto de singularidades – e com singularidades queremos nos referir aqui a um sujeito social cuja diferença não pode ser reduzida à uniformidade, uma diferença que se mantém diferente” (HARDT; NEGRÍ, 2001, p. 139).
8. Tomamos, como ponto de partida, o conceito de território, de Deleuze e Guattari (1995), como o espaço que alguém cria em torno de si para se proteger do caos externo. Um território se constitui a partir do agenciamento de determinadas marcas visuais, sonoras, olfativas, táteis e/ou comportamentais. O conjunto de marcas conforma um meio. Gatos demarcam seu território com o cheiro de sua urina. Pássaros fazem o mesmo com seu canto. Seres humanos usam componentes materiais como tijolos para construir as paredes de sua casa. Tijolos materiais que se somam a pequenos tijolos imateriais que vão expressar um território simbólico, imaterial, sonoro, visual etc. Quando eles ultrapassam suas funções ao longo do tempo, se tornam marcas expressivas consistentes: constituem um território.
9. De acordo com o depoimento de um dos integrantes do Laborav, eles usam os gêneros e formatos mais comuns porque desejam ser compreendidos por todos. Acreditam que os “filmes cabeça” só são compreendidos por quem os realiza.

## Metodologias de quadro a quadro<sup>1</sup>

Ana Paula Nunes (UFRB, professora assistente)<sup>2</sup>

O cinema, como prática cultural, é atravessado por uma série de inter-relações presentes no imenso universo da cultura e de suas possibilidades de leitura: ora através do apontamento da distinção pelo olhar sociológico, ora através da preservação da identidade/ pluralidade cultural pela ótica antropológica, ou ainda por meio de uma forma de conexão/ desconexão de acordo com teorias da comunicação. Seja qual for o ponto de vista, conforme uma perspectiva pedagógica, selecionamos valores e expressões de nossa cultura para preservar.

Marcelo Gruman, representante ministerial no Encontro Ibero-Americano de Educação Artística e Cultura (Cidade do México, 2010), apresenta em seu artigo, *Sobre o ensino de artes no Brasil*, um panorama histórico das conferências, encontros e ações internacionais direcionadas a fortalecer a relação dialógica entre Cultura e Educação, desde a criação da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco), em 1945.

Gruman, como uma voz do Estado, destaca ao longo de todo o texto a importância das práticas culturais no ensino regular, pois, dentro de uma visão antropológica, representam excelentes ações potencializadoras do encontro com a alteridade, porque dão sentido às nossas experiências, ao estar no mundo.

Estamos falando de um direito assegurado na legislação brasileira, como se pode ler no capítulo II, da educação básica, seção I, art. 26, parágrafo 2º: “O ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá

componente curricular obrigatório nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos” (Lei nº 12.287, de 2010). Contudo, por mais que os *Parâmetros curriculares nacionais de arte*, de 1998, procurem administrar as diversas expressões artísticas dentro da disciplina “Artes”, o único campo artístico que conseguiu se posicionar de forma diferenciada na educação foi o da música (além da literatura), conforme Lei nº 11.769, de 2008.

Como o campo cinematográfico se coloca(rá) neste debate?

A relação entre o cinema e a educação vem de longa data. Por um lado, Rosália Duarte e João Alegria (2008) chamam a atenção para o fato de que o cinema nasceu como técnica a serviço do conhecimento científico. Em 1895,<sup>3</sup> a imagem já era um instrumento frequente nas escolas, auxiliando o ensino através da reprodução de fotografias e ilustrações, ou mesmo com o uso da lanterna mágica em sala de aula. O cinema educativo é um subcampo dentro do cinema, com toda uma configuração própria.

Por outro lado, podemos remeter às vanguardas históricas, do início do século XX, as primeiras manifestações de ideais pedagógicos através do cinema, uma pedagogia do olhar. Em geral, os vanguardistas visavam, cada um a seu modo (algumas vezes confrontando-se), uma “opacidade” da construção cinematográfica, isto é, a revelação do Dispositivo, a fim de mobilizar um distanciamento crítico do espectador (XAVIER, 2005).

Este artigo não se propõe a falar das imagens pedagógicas (cinema educativo), tampouco de uma pedagogia da imagem (dos cineastas).<sup>4</sup>

A união dialógica entre Cinema e Educação nunca esteve tão em alta como atualmente, quando há uma grande reconfiguração do tripé produção, distribuição e exibição no campo cinematográfico, cada vez mais legitimando processos colaborativos e favorecendo os deslocamentos entre o quadro-tela do cinema/vídeo e o quadro negro da sala de aula.

Embora cada dia que passa surjam novos projetos mobilizando a união entre o cinema (referência primeira do audiovisual) e a educação – como o “Cinemação: uma ideia na cabeça, um celular na mão”, que consiste em práticas educacionais realizadas com as linguagens audiovisuais, na Secretaria Estadual de Educação da Bahia, e que representou o Brasil no Encontro Ibero-Americano de Educação Artística e Cultura, na Cidade do México – pouco se tem pensado nos estudos acadêmicos de Cinema sobre as metodologias possíveis e desejadas (ou não) nessa aproximação.

Frequentemente, transfere-se a responsabilidade de se construir uma metodologia que aborde o cinema nas escolas para a Pedagogia, e ainda há quem acuse o pedagogo de destruir a poética do filme, ou obra audiovisual, utilizando-o simplesmente como tecnologia educacional, um instrumento para tornar a aula mais palatável. Mas como podemos exigir algo diferente, se essa não é competência de sua área de conhecimento?

Deste modo, pretende-se aqui contribuir com um estudo de método, revisando a proposta de uma “linguagem total” (do francês Antoine Vallet,<sup>5</sup> uma abordagem pelo prisma da Comunicação), comparando-a à contemporânea “hipótese-cinema” (do cineasta, crítico de cinema e educador Alain Bergala)<sup>6</sup> através do prisma das Artes.

Trata-se de uma investigação sobre os pressupostos de ambas abordagens de trabalho (representando, respectivamente, a educação e a arte-educação) e suas implicações. Muitas vezes os discursos dessas diferentes práticas são opostos, conflitantes e contraditórios; outras vezes, são os mesmos.

Desse modo, as primeiras questões que se apresentam são: quais as diferenças e aproximações entre as duas abordagens? Se há diferenças substanciais (além das disputas nas fronteiras dos campos), como o campo do cinema e audiovisual pode e/ou quer se inserir na escola?

## Pedagogia da linguagem total

Em *Du Cine-club au langage total*, Antoine Vallet (1968) sintetiza vinte anos de trabalho educativo e pesquisa desenvolvida coletivamente, com o apoio de L'Office Catholique International du Cinéma (OCIC). Vallet relata que no Congresso do Centro Internacional do Filme para a Juventude, em Oslo (outubro de 1964), surgiu pela primeira vez a proposta de uma pedagogia da linguagem total.

*Ces liens entre langage des mots, langage des images, langage des sons, sont devenus aujourd'hui si étroits et si constants qu'il ne faut pas parler de trois langages, distincts sinon hostiles ou étrangers les uns aux autres, mais d'un seul langage, d'un langage total disposant de trois moyens d'expression, de trois séries de signes: les mots, les images et les sons. (VALLET, 1968, p. 25)<sup>7</sup>*

Em *Os exercício do ver*, Barbero e Rey (2001) fazem uma proposta muito semelhante, incentivando a identificação da leitura com a pluralidade e heterogeneidade de textos, relatos e escrituras (orais, visuais, musicais, audiovisuais e televisivas) que hoje circulam.

No entanto, Gutierrez, em consonância com Vallet, ressalva que:

Existe o perigo de um novo desequilíbrio da humanidade. Do predomínio do abstrato e intelectualizado – consequência da linguagem escrita – estamos passando ao predomínio do sensorial e subjetivo, produto da imagem. É necessário conjurar o perigo. São duas linguagens que nos foram dadas para complementar-se. (GUTIERREZ, 1978, p. 48)

É nesse sentido que hoje se fala não mais em consumo de produtos, mas em experiências – ou seja, após séculos da supremacia do racional sobre

o sensível, estamos vivendo um novo desequilíbrio e continuamos buscando nivelar razão e sensibilidade.

Dentre outras coisas, a linguagem total convoca a importância da dúvida, apontando que a principal tarefa da educação deveria ser a aprendizagem de viver a ambiguidade (GUTIERREZ, 1978, p. 57), os signos devem ser vistos como significantes e não somente como portadores estáveis de significados. O texto impresso nos leva a códigos e a regras gramaticais inalteráveis, mas isso não ocorre com as linguagens dos meios de comunicação. “A leitura e a escrita de significantes são criatividade em si porque implicam tanto no reconhecimento como na realização de relações sensíveis, ricas e flexíveis” (GUTIERREZ, 1978, p. 58).

A metodologia pedagógica de aprendizagem da linguagem total é um processo dinâmico, que deve ser adaptado de acordo com cada situação. “Existem pessoas naturalmente mais intuitivas, outras mais reflexivas, haverá outras que serão mais sentimentais” (GUTIERREZ, 1978, p. 60). Resguardada a observação dessas diferenças, de uma maneira geral, deve-se passar pelas seguintes etapas:

- 1) Educação da percepção ou leitura denominativa do signo – importante etapa, especialmente, para a “leitura” dos signos icônicos e sonoros, caracterizados pelo imediatismo, que causam um impacto perceptivo. Além disso, tanto as artes quanto os meios de comunicação podem auxiliar uma educação pensada de maneira integrada: “ajudando a criança a mover-se, tocar, cheirar, ver, ouvir, do modo mais completo e com a maior liberdade possível” (GUTIERREZ, 1978, p. 62).
- 2) Educação da intuição ou leitura conotativa – momento dedicado a interpretar a primeira reação, de prazer ou repulsa, a visão pessoal do leitor/espectador.
- 3) Criticismo ou personalização – um processo de análise crítica, que observa as implicações sociais, culturais, políticas, econômicas e possivelmente religiosas da obra em questão. Momento que se busca a visão do criador.

- 4) A criatividade – fase que valoriza a prática, lembrando que “obrigar um jovem a expressar-se unicamente por meio da linguagem verbal é enclausurá-lo em um estereótipo insuportável” (GUTIERREZ, 1978, p. 69).

É importante frisar que não se trata de uma metodologia das técnicas audiovisuais – as “tecnologias da educação” ou “tecnologias da informação” (TIs). A proposta da linguagem total está voltada para uma educação por e para os meios de comunicação social. As atividades, dentro da metodologia proposta, dividir-se-iam em:

- a) Leitura e escrita de imagens fixas – dependendo da idade do educando, pode ser uma escrita com o pincel ou com uma câmera fotográfica, por exemplo.
- b) Leitura e escrita de imagens móveis – que dependerá muito das condições de tempo e de economia, mas que é fundamental para que as crianças, diante da necessidade de expressar-se por imagens, cheguem também a pensar em imagens.
- c) Leitura e escrita de sons – destacando a importância dos ruídos e do silêncio, como meio de expressão.
- d) Leitura e escrita dos signos linguísticos

### **Hipótese-cinema**

Os ministérios da Cultura e da Educação, na França, representados respectivamente por Catherine Tasca e Jack Lang, uniram-se para a implantação de um projeto de educação artística e de ação cultural na educação nacional, também chamado de “A Missão” – uma política definida por um plano de cinco anos para o desenvolvimento das artes e da cultura na escola.

A *hipótese-cinema* é o relato do cineasta e professor Alain Bergala (2008) sobre a experiência de integrar o pequeno grupo de conselheiros que desenvolveu o projeto. Em junho de 2000, Bergala ficou responsável por pensar um projeto especificamente para o cinema.

Nessa jornada, Bergala se deparou com grandes transformações nos campos cinematográficos e da educação. No campo cinematográfico, a chegada dos multiplex e do DVD modifica todos os setores. Na educação, acontecia uma verdadeira “ruptura de trama” nas relações de transmissão.

A grande “hipótese” defendida por Jack Lang é a de que a arte na escola promove o encontro com a alteridade. Jack Lang se esforçou para manter viva a “tensão dessa contradição entre instituição e alteridade”, fazendo questão “de que a iniciativa de conduzir uma classe artística permanecesse um engajamento pessoal, voluntário, dos professores que expressassem o desejo de fazê-lo, qualquer que fosse sua disciplina de origem” (BERGALA, 2008, p. 31). Tal decisão foi muito questionada por estudantes de cinema franceses, que não admitiam perder este campo de trabalho para pessoas sem conhecimento especializado. No entanto, Bergala defende que, nesse processo, muito mais importante que o domínio técnico sobre o assunto é o respeito ao e a relação dialógica com o objeto fílmico.

O compromisso é com uma pedagogia da criação, tanto nos exercícios de realização, quanto no ato de assistir a filmes. Neste sentido, as funções do(a) educador(a) são:

- 1) Organizar a possibilidade do encontro com filmes – uma responsabilidade pesada. “O pior, no encontro com a obra de arte, é a indiferença [...] todo o resto – rejeição violenta, dificuldade de acesso, irritação – ainda representa um caminho entreaberto” (BERGALA, 2008, p. 63).



- 2) Designar, iniciar, tornar-se passador – ser professor é diferente de ser um passador. O primeiro trabalha com a regra, enquanto o segundo com a exceção (citando Godard).
- 3) Aprender a frequentar os filmes – depois do encontro (se houver), a escola deve facilitar o acesso permanente e individualizado ao filme, iniciando os alunos na leitura e análise criativas (não apenas críticas).
- 4) Tecer laços entre os filmes – a escola deve levar o aluno à compreensão de que toda obra de arte dialoga com obras do passado e do presente, com outras artes, “inclusive quando seu autor não o percebe ou o contesta” (BERGALA, 2008, p. 68).

A proposta de Bergala é que a criação já deve estar presente desde o ato espectadorial, ao se falar dos filmes, ao analisá-los, ou seja, antes de chegar ao ato de criação cinematográfica *per se*. Bergala contrapõe a análise acadêmica, com sua tradição “científica” e a única finalidade de compreender, decodificar, “ler o filme”, à análise de criação, que tem um caráter transitivo, na qual a análise não é a finalidade, mas uma “passagem para outra coisa” (BERGALA, 2008, p. 129).

A respeito do ato de criação, devem-se extrair dele alguns pontos decisivos:

- a) Componentes fundamentais do gesto de criação cinematográfico: eleição, disposição e ataque.
- b) Fragmento e totalidade (Bergala alerta para o perigo de se valorizar o *story board* em situação escolar – devem-se pensar sempre as relações do fragmento com a totalidade).
- c) Tomada de decisão (a situação escolar, para a realização de um filme, não está tão distante das condições do cinema, visto que o tempo também é o produto mais raro).

- d) O encontro do “programa” com a realidade da filmagem.
- e) A negatividade (reflexão sobre “o que não foi expresso, mas foi projetado” e “o que foi expresso intencionalmente”) (BERGALA, 2008, p. 163).

Bergala critica a tradição pedagógica do cinema como linguagem, um enfoque que é uma reação a outra abordagem equivocada, a “conteudística”, que utiliza o cinema em sala de aula como uma ferramenta apenas para explorar os temas das disciplinas. Nesse sentido, o autor é contra a visão de que precisamos aprender a linguagem cinematográfica para nos defendermos contra os filmes, pois disso significaria que o cinema é perigoso. É alerta para o fato de que o perigo está sempre restrito ao ideológico, nunca à “mediocridade ou nulidade artísticas” (BERGALA, 2008, p.45).

O autor aponta também os malefícios do “e” em “cinema e audiovisual”. Durante a Missão, concentrou esforços para cortar a palavra “audiovisual” de tudo que dizia respeito especificamente ao cinema.

### **Considerações finais**

Voltamos, então, à questão inicial: qual(is) a(s) diferença(s) entre as duas propostas?

Pode-se observar que, para a pedagogia da linguagem total, cinema é visto como um meio de comunicação (junto da TV, por exemplo): o método valoriza a expressão através da linguagem. Já a pedagogia da criação, da hipótese-cinema, entende cinema essencialmente como arte, concentrando-se na experiência estética.

Para Vallet, a base de uma pedagogia de linguagem total prevê as linguagens próprias de cada um dos meios técnicos de comunicação, com ênfase

nos estudos semióticos, segundo Gutierrez, “para que os homens não sejam massa de manobra, mas consumidores inteligentes” (VALLET, 1978, p. 37). Por mais que esse seja um pensamento datado, devemos lembrar o quanto a disputa eleitoral entre Collor e Lula foi discutida nesses moldes.

Bergala critica esta postura com veemência: se o objetivo é a “defesa” do espectador, a melhor maneira deveria ser a:

formação paciente e permanente de um gosto, fundado em coisas belas, para ter alguma chance, ainda que mínima, de agir como antídoto à burrice assoladora e à feiúra agressiva da maior parte dos programas de televisão que não dizem respeito a um imaginário do cinema. (BERGALA, 2008, p. 55)

Para o autor, a televisão é claramente um mau objeto; portanto, o cinema só sai perdendo ao ter sua imagem associada a ela. “É realmente preciso reservar um lugar, na escola, para toda essa miséria?” (BERGALA, 2008, p. 56).

No entanto, pensando na realidade brasileira, como bem disse Marília Franco (2011), acredita-se, com a mesma intensidade, que nosso cinema “só tem palavrão”, ao mesmo tempo que temos “a melhor televisão do mundo”. Como resolvemos esse nó num campo que se autodefine Cinema e Audiovisual e que vive uma expansão enorme de suas fronteiras?

Em relação à abordagem pedagógica dos filmes, Bergala (2008, p. 96) declara: “Nunca acreditei na teoria ‘de-Pokemon-a-Dreyer’, segundo a qual seria preciso partir daquilo de que as crianças gostam espontaneamente para levá-las pouco a pouco a filmes mais difíceis”. E acrescenta que aqueles que inserem produtos de consumo no âmbito da arte são traidores.

Quando se quer edulcorar a cultura para torná-la mais apetitosa ou digerível, é porque se está profundamente convencido de

que ela é uma pílula amarga cujo gosto precisa ser dissimulado. O verdadeiro acesso à arte não pode ser confortável ou passivo. [...] Não é a arte que deve ser exposta sem riscos aos jovens espectadores, eles é que devem ser expostos à arte e podem ser abalados por ela. (BERGALA, 2008, p. 98)

Tal postura não seria “anti-Paulo Freire”? Verifica-se certa ambiguidade em seu discurso, pois ao mesmo tempo que defende que não julguemos o gosto das crianças, alega que só se deve exhibir filme “bom”. E quanto ao arbitrário da definição do que é bom ou não? Critica a valorização da linguagem, destacando que o trabalho do “artista” tem muito da intuição, quase um dom.

Por outro lado, ambas as propostas apresentam a base da metodologia triangular de Ana Mae Barbosa, uma referência na arte-educação brasileira – História da Arte, leitura de obras de arte e fazer artístico. Da mesma forma, podemos relacioná-las com os três eixos norteadores dos Parâmetros Curriculares Nacionais de Arte – apreciar, contextualizar e produzir.

Igualmente, Vallet, Gutierrez e Bergala chamam a atenção para a importância da voluntariedade dos agentes envolvidos no processo pedagógico (que Bergala reforça, ao defender a necessidade da voluntariedade também do professor), enquanto, no Brasil, estamos começando com um projeto de lei que cria sua obrigatoriedade tanto para os professores quanto para os alunos.<sup>8</sup>

Em suma, ambos trabalhos são muito relevantes, trazem muitas questões para refletirmos sobre a realidade brasileira atual, mas também são criticáveis. Há diversos pontos consonantes e também pontos dissonantes.

Este artigo representa um esforço de reflexão para não cairmos em contradições, ou mesmo transformar o processo de conhecimento e criação em receita. Como Bergala sublinha: a arte é anti-institucional. Como podemos reivindicar um projeto de educação audiovisual ao Estado, por direito, sem correr os riscos de criarmos uma doutrina pedagógica? Como manter a coerência

ideológica quando nos depararmos com as dificuldades práticas e profundas da educação básica brasileira?

Sem a pretensão de chegar a um consenso sobre qual seria o melhor método a ser seguido, este artigo é um espaço para levantar questões sobre os pressupostos que estamos utilizando em nossos projetos e experiências.

## Referências bibliográficas

- BARBERO, J.-M.; REY, G. **Os exercícios do ver**. São Paulo: SENAC, 2001.
- BARBOSA, A. M. (Org.). **Ensino da arte**: memória e história. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BERGALA, A. **A hipótese-cinema**. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD/UFRJ, 2008.
- DUARTE, R.; ALEGRIA, J. Formação estética audiovisual: um outro olhar para o cinema a partir da educação. **Educação e realidade**, Porto Alegre, v. 33, p. 59-80, 2008.
- FRANCO, M. Hipótese-cinema: múltiplos diálogos. In: FRESQUET, A. (Org.). **Dossiê Cinema e Educação #1**: uma relação sob a hipótese de alteridade de Alain Bergala. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2011, p.16-33.
- FRESQUET, A. (Org.). **Dossiê Cinema e Educação #1**: uma relação sob a hipótese de alteridade de Alain Bergala. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2011.
- GUTIERREZ, F. **Linguagem total**: uma pedagogia dos meios de comunicação. São Paulo: Summus, 1978.
- LEANDRO, A. Da imagem pedagógica à pedagogia da imagem. **Comunicação e Educação**, v.21, p. 29-36, São Paulo: ECA/USP, 2001.
- RAMOS, F. P. A SOCINE e os estudos de cinema na universidade brasileira. **Global Media Journal**, vol. 1, n. 1, 2009. Disponível em: <[www.portaldepublicacoes.ufes.br/gmj/article/download/541/375](http://www.portaldepublicacoes.ufes.br/gmj/article/download/541/375)>.
- TOLEDO, M. **Educação audiovisual popular no Brasil**: panorama, 1990 2009. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes). São Paulo: USP, 2010. 361f. 2 v.
- VALLET, A. **Du Cine-club au langage total**. Paris: Ligel, 1968.
- VERÓN, E. El análisis del "Contrato de Lectura", un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media. In: **Les Medias**: experiences, recherches actuelles, applications. Paris: IREP, 1985.
- XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- ZANETTI, D. **O cinema da periferia: narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Salvador: UFBA, 2010. 319f.

- 
1. Sessão individual "Encontros entre audiovisual e docência".
  2. *E-mail*: [anapaulaufrb@gmail.com](mailto:anapaulaufrb@gmail.com)
  3. Ano da invenção do cinematógrafo, pelos irmãos Lumière, e da primeira radiografia da história da medicina, em 22 de

dezembro, feita por Röntgen.

4. Apropriando-se dos termos apresentados em “Da imagem pedagógica à pedagogia da imagem”, de Anita Leandro (2001).
5. Ideia difundida nos anos 1970, na América Latina, por Francisco Gutierrez, e que inspirou, no Brasil, o trabalho do Cineduc – Cinema e Educação, uma ONG que trabalha há 40 anos nessa área.
6. Referencial do projeto de pesquisa e extensão CINEAD – Cinema para Aprender e Desaprender, da Faculdade de Educação/UFRJ, e de vários outros projetos no Brasil, na Itália, Espanha, Alemanha e em vários países latino-americanos.
7. Tradução livre: “Estas ligações entre a linguagem das palavras, linguagem das imagens, linguagem dos sons, já se tornaram tão próximas e tão constantes que não devemos falar em três linguagens, diferentes, quando não hostis ou alheias umas às outras, mas uma única linguagem, uma linguagem total, com três meios de expressão, três classes de signos: palavras, imagens e sons”.
8. Projeto de Lei do senador Cristovam Buarque (PDT-DF) - PLS 188, aprovado pela Comissão de Educação, Cultura e Esporte (CE), que obriga os alunos do ciclo básico da rede pública de ensino a assistir a filmes nacionais por, no mínimo, duas horas mensais, e está aguardando aprovação em plenário, antes de ser sancionada a lei.

## Gênero e sexualidade





## Por um cinema menor

### *Mulheres no documentário brasileiro contemporâneo*<sup>1</sup>

Carla Maia (UFMG, doutoranda)<sup>2</sup>

#### I. Introdução

Em seu original, a palavra *alteridade* está relacionada à ideia de “alteração”, “mudança”. Num dicionário de filosofia, encontramos algumas pistas que ajudam a iluminar seu significado:

Ser outro, pôr-se ou constituir-se como outro. A alteridade é conceito mais restrito que diversidade e mais extenso que diferença. A diversidade pode ser também puramente numérica, não a alteridade. Por outro lado, a diferença implica sempre a determinação da diversidade, enquanto a alteridade não implica. (ABBAGNANO, 2007, p. 35)

Não determinada, a alteridade implica um movimento em direção ao outro, uma ação em favor da mudança. Entendida dessa forma, ela não se refere a uma natureza ou condição inata aos seres, mas, antes, a algo que só pode surgir através das relações. Por isso não pode ser confundida com a ideia de diferença como marca de um ser específico.<sup>3</sup> A alteridade força o paradoxo, por abrigar a pluralidade a partir da singularidade de cada ser humano. Com efeito, o desafio da política reside justamente nessa relação entre “a multidão e sua unidade”, como escreve Bruno Latour, lembrando-nos de que o movimento que vai de uma à outra,

e depois desta àquela, só permite constatar que, tanto na ida quanto na volta, não existe qualquer relação *direta* (LATOURE, 2004, p. 27).

Nesse contexto, o que pode o cinema? Muito, se assim ousarmos supor: ele pode provocar encontros, firmar relações. Pode dar início ao movimento necessário para o aparecer do novo. Enquanto ação humana, o cinema desencadeia processos, dispara começos. Sem finalidade ou necessidade determinadas, ele é apenas o resultado da nossa capacidade de criar e agir. Por isso é político – porque permite o irromper da novidade, “o milagre da liberdade”, como escreve Hannah Arendt:

O milagre da liberdade é inerente a essa capacidade de começar, ela própria inerente ao fato de que todo ser humano, simplesmente por nascer em um mundo que já existia antes dele e seguirá existindo depois, é ele próprio um novo começo. (ARENDE, 2010, p. 167)

Para a filósofa, a liberdade não é o objetivo da política, mas seu verdadeiro significado. A vocação política do homem está relacionada à sua capacidade de ação, “seu talento fantástico e misterioso para fazer milagres” (ARENDE, 2010, p. 167). A ação, a invenção, a proposição de outras histórias é um modo de garantir nossa liberdade política e, no fundo, nossa existência. É isso que o cinema pode: enquanto ação, discurso em ato, ele pode colocar, em cena e em circulação, pequenos milagres.

Em *Kafka: por uma literatura menor*, Deleuze e Guattari escrevem sobre uma literatura que poderia ser considerada não uma língua menor, “mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 25). Seriam duas suas características principais: primeiro, ela é modificada por um coeficiente de desterritorialização; segundo, nelas, “tudo é político.” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 27). Sustentando tal formulação, propomos transpô-la a uma outra margem: em lugar de uma literatura menor, pensar um *cinema menor*, posto

que realizado por uma minoria: mulheres, tanto à frente quanto atrás da câmera. Avançando a partir dos pressupostos de Deleuze e Guattari, que afirmam que “no Ocidente, o padrão de qualquer maioria é: homem, adulto, macho, cidadão” e “as mulheres, independentemente de seu número, são uma minoria” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 44), buscamos refletir sobre o que resulta desse *encontro entre mulheres*, através da análise de dois filmes brasileiros recentes: *Vida* (Paula Gaitán, 2008) e *Acácio* (Marília Rocha, 2008).

## 2. Dos encontros

Já é fato notório que, no contexto do cinema brasileiro contemporâneo, a produção documentária cresceu em número e qualidade, atraindo um interesse cada vez maior da crítica e do público. Entretanto, ainda há muita dificuldade em discernir o que é o específico do documentário, para além da compreensão rasa que o toma como um cinema firmado sob uma espécie de contrato com o real, um certificado de garantia de representação da “vida como ela é”. Cezar Migliorin chama atenção para essa dificuldade de definição que cerca o documentário, ao afirmar que “o lugar do documentário é esse lugar de indefinição, inapreensível (...) O documentário hoje é o nome de uma liberdade no cinema” (MIGLIORIN, 2010, p. 9).

Tal liberdade que o cinema documentário oferece vem muito de sua disposição e abertura para o imprevisível, para o que não se deixa apreender por inteiro. Aproxima-se, também, do sentido de liberdade que move a política enquanto modo de propor novas ações e começos. O encontro é, certamente, o procedimento por excelência desse cinema que se quer aberto ao risco, ao acidente, às fissuras. No documentário brasileiro contemporâneo, encontramos uma vasta diversidade de exemplos, bem e malsucedidos, desse cinema pautado por encontros que valorizam a ação afirmativa do personagem, bem como a conversa e a escuta.

Cláudia Mesquita chama atenção para uma prática ou modalidade que resulta dessa inclinação ao encontro: o *retrato*. Em seu entendimento, os retratos podem ser tomados como “discursos particularizantes” que suspeitam da interpretação, da totalização e da mera informação e, assim, evitam “remeter o dado pessoal a um quadro geral; declinam valores tais como representatividade, generalidade, tipificação, diagnóstico crítico” (MESQUITA, 2010, p. 105). Frente a semelhante “redução do enfoque”, centrada em um único ou poucos sujeitos e em visões particulares, parciais, o resultado são filmes fortemente amparados na relação, no diálogo e nas trocas entre quem filma e quem é filmado. Certamente a escolha por reduzir o enfoque não é isenta de problemas, sobretudo a dificuldade de firmar vínculos com uma dimensão crítica mais ampla, que englobe aspectos históricos e sociais de forma mais contundente.

Ora, parece-nos que semelhante inclinação do cinema brasileiro à particularização do enfoque, fora das determinações sociologizantes, ecoa justamente na questão da alteridade que apresentamos no princípio: em lugar de pensar o outro como tipo que remeteria a um “outro generalizado” (o negro, o pobre, o estrangeiro), o foco reduzido ao ponto mínimo da relação entre sujeito que filma e sujeito filmado devolve mobilidade ao conceito de alteridade, faz vacilar os polos entre eu e outro (todos somos outros para outros “eus”), num jogo em que cineasta, personagem e espectador estranham-se uns aos outros, mais do que se reconhecem. Trata-se mesmo de fazer deslizar a noção de alteridade, de um “outro” substantivo para um “outro” relacional, firmado no encontro, “outro” que permanece como segredo jamais apreendido, jamais decifrado.

Vinculados à reflexão acerca do retrato, Cláudia Mesquita propõe uma análise de alguns filmes brasileiros recentes, a saber, os já citados *Vida e Acácio*, que nos interessam em particular, ao lado de *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) e *Pan cinema permanente* (Carlos Nader, 2008). Todos são filmes que escolhem um único personagem como foco central da narrativa. O interesse da autora é o de compreender “um movimento dialógico e reflexivo semelhante que os caracteriza”, sobretudo através de uma análise do diálogo enquanto recurso

estrutural dos filmes, bem como dos “modos como as obras se põem a contar a história do personagem retratado, tecendo urdiduras entre memória individual e história pública, entre os arquivos e as imagens tomadas no presente da filmagem” (MESQUITA, 2010, p. 105). A pertinência de semelhante estudo deve-se justamente ao reconhecimento, nos filmes brasileiros recentes, de forças consoantes que agem em proveito da relação com o outro filmado – ainda que cada filme estabeleça tal relação de modo bem particular.

O interesse específico que ora apresentamos, a saber, pesquisar a presença feminina no cinema brasileiro contemporâneo, dialoga com as ideias de Mesquita no que diz respeito ao enfoque no “movimento dialógico” firmado entre personagens e diretoras. Em nossa abordagem, pensar o feminino implica, em grande medida, retomar a questão da alteridade. O filósofo Emmanuel Levinas, que dedica boa parte de sua produção a esta questão, defende que “a alteridade começa no feminino”. Para o autor,

o feminino é outro para um ser masculino, não só porque é de natureza diferente, mas também enquanto *a alteridade é, de alguma maneira, a sua natureza*. Não se trata, na relação erótica, de um atributo noutrem, mas de um atributo de alteridade nele. (LEVINAS, 1982, p. 58)

Citação cifrada, de difícil compreensão, que apresenta mais problemas que respostas. Pois, se queremos supor uma alteridade que só existe em relação, e não em si mesma, como afirmá-la enquanto atributo, enquanto natureza de um ser específico? Talvez o caminho para uma possível resposta comece por não reduzir o feminino a uma questão de gênero. Para Levinas, o feminino não se refere ao puramente formal ou lógico e, portanto, não pode estar restrito simplesmente às mulheres. Para recuperar suas palavras:

Todas estas alusões às diferenças ontológicas entre o masculino e o feminino parecerão talvez menos arcaicas se, em vez de

dividir a humanidade em duas espécies (ou em dois gêneros), elas quisessem significar que *a participação no masculino e no feminino é próprio de todo o ser humano*. Será este o sentido do enigmático versículo do Gênesis 1:27: *homem e mulher os criou?* (LEVINAS, 1982, p. 60)

O problema permanece: como justificar a escolha de tomar filmes feitos com mulheres para dar continuidade a uma reflexão sobre o feminino e a alteridade, se queremos supor que “feminino” e “mulher” devem ser tratados com distinção, como termos não necessariamente imbricados, embora intimamente relacionados? Em lugar de respostas conclusivas, faço a opção pelo menor gesto: atentar para esse *cinema com mulheres* que, por sua vez, permite pensar algo como um *mundo com alteridade* – mundo em que ainda é possível atar laços e propor partilha.

### 3. Entre o martelo e o espelho

Para dar início à análise, cabe retomar, de modo bem esquemático, as principais características distintivas dos “filmes-retrato” analisados por Mesquita, para além do já mencionado gesto particularizante e de redução do enfoque:

- 1) o amortecimento da dimensão representacional em privilégio da performativa: em lugar de um tipo sociológico, sobredeterminado por impressões e ideias prévias, frequentemente alheias ao próprio personagem, os filmes investem nas performances dos personagens diante da câmera, com elevado grau de liberdade para seus gestos e falas. Assim, Acácio é bem mais que um imigrante ou colonizador português, Maria Gladys não cabe no retrato de uma famosa atriz;
- 2) o abandono das pretensões biográficas convencionais: ao abordar a vida dos personagens, os filmes abrem mão de uma cronologia ordenada, além de não privilegiarem a atuação pública do retratado, focando sua atuação

cotidiana, íntima e por vezes contraditória, sem sugerir uma personalidade coerente e estável;

- 3) a valorização do diálogo em seus diversos prismas, seja através de uma conversação assumida entre retratista e retratado (*Acácio*), seja através de uma parceria criativa na composição de cenas e *performances* (*Vida*), ou mesmo pelo diálogo enquanto relação de materiais na montagem (imagens de arquivo e imagens tomadas no presente);
- 4) a não separação ou não apagamento do retratista: tanto Paula quanto Marília evitam o discurso neutro, implicando-se em seus filmes, deixando muito delas mesmas no retrato de suas personagens.

Todos os traços são indicativos de um contundente investimento na relação e da recusa em impor sobre os personagens uma determinação fechada, acabada. Trata-se de retratos opacos, incompletos, abertos a muitos sentidos. Isto posto, não seria equivocado supor que tais filmes contribuem para o fortalecimento da noção de alteridade enquanto construção, mudança, processo em aberto.

*Acácio* já começa em movimento. Sobre a imagem tomada da janela de um trem, ouvimos a voz da diretora narrar como conheceu seu personagem (“graças a um acervo de filmes e fotografias que ele produziu na África”), enquanto a paisagem corre frente aos nossos olhos, em franca mutação. Os planos iniciais já anunciam a estrutura que irá sustentar todo o filme: após o plano-sequência feito da janela do trem, vemos um cruzeiro lançado ao mar – outra imagem que remete à viagem e ao deslocamento – seguido pela imagem da rua de uma cidade africana e seu movimento de carros e pessoas. Tudo indica que essas imagens foram tomadas no presente, pela equipe de filmagem, para compor o filme. Em seguida, o filme nos apresenta suas primeiras imagens de arquivo, realizadas com uma câmera Super-8 por Acácio, quando morou na África. Nessas imagens – também tomadas da janela, mas agora de um carro – ainda vemos as ruas da

cidade, mas com outra textura, outra luz, outras cores. Vemos outros registros de Acácio (uma panorâmica da cidade, um avião prestes a decolar), enquanto Marília apresenta o processo de realização do filme.

O plano seguinte exhibe Acácio e Conceição sentados à mesa, a tomar café, em seu “ritual particular”. A primeira a falar é Dona Conceição, que em verdade fala bem mais que Acácio ao longo do filme, inclusive o interrompendo e completando suas falas, repetidas vezes. Acácio e Conceição estão sempre a corrigir um ao outro, com a intimidade de um casal junto há mais de 50 anos. A conversa termina com um lapso de memória de Acácio, que tenta se lembrar de algo da aldeia, mas não consegue. “Fugiu”, diz Marília, fora de quadro, mas não fora de cena. “Depois volta”, conclui Conceição.

O movimento do filme é todo de “vai e volta”. Sua estrutura é bem econômica, organizada através da alternância entre esses momentos domésticos à mesa de café, as imagens de arquivo realizadas por Acácio na África, constituídas tanto de registros domésticos quanto profissionais (ele trabalhou para o museu etnográfico de uma antiga companhia de diamantes em Angola e registrou, sobretudo, imagens do povo *tucokwe*, ou quiôco, na tradução em português), e outras imagens tomadas no presente pela equipe do filme, que refaz o percurso de Acácio, saindo do Brasil, passando pela África e chegando a Portugal. Interessa notar que esses diferentes momentos sobrepõem-se, interpelam-se – muitas vezes, o assunto da vez na mesa de café são as imagens que a equipe produziu em viagem, ou mesmo as antigas imagens feitas por Acácio, revisitadas anos depois. Não raro a montagem põe em contato os dois registros, o da equipe e o de Acácio.

O filme investe, portanto, numa recorrente colocação de tempos e lugares em correspondência e interação, multiplicando e sobrepondo camadas, como já sugere Cláudia Mesquita (2010, p. 116), mas sem excessos, sem acúmulos e simultaneidades, alternando-as em momentos de contemplação e escuta. A predileção por essa construção narrativa “em camadas” fica ainda mais evidente na emblemática sequência final, em que a diretora apresenta “seu próprio tesouro”,



encontrado entre os arquivos de Acácio: imagens realizadas por engano devido à reutilização de um mesmo filme negativo, e que desse modo sobrepõem cenas da vida doméstica das personagens a cenas de rituais africanos registradas por Acácio. O efeito de sobreposição das imagens tem forte carga poética, mas, sobretudo, reforça os procedimentos e estratégias de toda a narrativa, num encerramento digno de nota, que liga em definitivo o cotidiano doméstico, com seus “rituais particulares”, aos rituais etnográficos registrados por Acácio. Vida pública e privada interpelam-se, imbricam-se, como, de resto, a história pessoal de Acácio e a história do mundo (ou no mínimo dos três países em que ele viveu).

Há outra passagem exemplar, para dar conta desse movimento “em camadas” do filme: vemos Acácio remodelar a escultura de um caçador, feita por ele há 50 anos, num gesto que, segundo a narração, ele vinha fazendo desde o primeiro encontro: “buscar algo no passado para ser revivido no presente”. Num primeiro momento, ele bate o martelo na pequena estatueta – não sem antes oscilar, como quem formula o gesto antes de executá-lo –; em seguida, passa a lixa, retirando mais uma camada de tinta. Momentos depois, vemos novamente Acácio a trabalhar em sua escultura, desta vez cobrindo-a de nova tinta vermelha. Mais uma vez, trata-se de intervir na matéria do passado, modificá-la, recobri-la com cores do presente. O gesto fundamental do filme parece estar todo contido nessas cenas em que o martelo remodela a escultura, como a reesculpir o tempo.

Sim, *Acácio* é um filme escultural, de gestos lapidares. Diante de uma vasta matéria bruta – as imagens de arquivo que motivaram o filme, as longas conversas na casa de seus personagens, os registros de viagem – o filme vai, pouco a pouco, encontrando sua forma, a toques precisos como os golpes de Acácio e seu martelo. A partir de microeventos, microacontecimentos, o filme esculpe o presente na matéria bruta e lacunar do passado. Trata-se não apenas de recuperar o tempo histórico, mas de investir no tempo imperfeito e afetivo da memória de um homem e sua mulher. A velhice, a morte, o amor, o feminino – e as estranhezas que tudo isso provoca, o absoluto mistério que tais coisas representam – são os temas lapidados pelo filme. A velhice está dada no

semblante do personagem-título, em seus gestos trêmulos, na sua voz cansada, nas constantes falhas de memória. Decorrência da velhice, a morte é outro tema que sempre surge nas falas de Acácio, que na maior parte das vezes recorre aos mitos e costumes quiôcos para abordá-la.

Seria possível pensar, para benefício de nosso argumento, que tanto a velhice quanto a morte advêm da ação do tempo e implicam uma passagem, um movimento, uma mudança no estado das coisas. Não diriam respeito, portanto, a relações de alteridade? Não representam justamente alterações nos padrões corriqueiros da vida? A velhice e a morte, sim, mas também o amor – que no filme surge tematizado na sólida aliança entre Acácio e Conceição. O filme deve muito de sua potência ao movimento de incorporar Conceição como protagonista, deixá-la interromper e discordar de seu marido quantas vezes forem necessárias, para que o espectador finalmente entenda que, sem ela, não teria sido feito o filme. O amor (*eros*) ocupa, nos escritos de Levinas sobre a alteridade, um lugar privilegiado:

Há que reconhecer o seu lugar excepcional entre as relações. É a relação com a alteridade, com o mistério, quer dizer, *com o futuro*, com aquilo que, num mundo onde tudo está dado, nunca está lá, com aquilo que não pode estar onde tudo está (...). (LEVINAS, 1983, p. 81,82)

O amor sela o pacto com o imponderável, o imprevisível e o milagre. Ele é a relação com a alteridade por excelência porque permanece para sempre não desvelado, não decifrado. Não sabemos identificar ou controlar o tempo do amor, que aponta para o exterior, algum lugar no futuro, onde habita o novo. Assim, o filme se volta ao passado pelas memórias que recupera, mas sobretudo se lança ao futuro através da relação amorosa de Acácio e Conceição.

Com Conceição, mas também com a equipe de filmagem (Clarissa Campolina na câmera, Marília Rocha na direção e Glaura Cardoso como

assistente), afirma-se sempre uma presença feminina e amorosa no filme. Acácio não a ignora, nem tampouco a diretora, que seleciona para compor o filme, entre tantas histórias, justamente uma em que Acácio conta o curioso relato sobre “a mulher de deus”: um dos quiôcos questiona sobre “o deus do branco”, que uma vez que é pai, deveria ter uma mulher (“o que a mulher de Deus fez de errado para ninguém falar nela”, se perguntam). A narração dessa história é montada em *off* sobre uma sequência de fotografias de mulheres quiôcos, em preto e branco, todas feitas por Acácio, que com frequência registrava as mulheres. A diretora, ao viajar para a África, também se deixa atrair pelas mulheres, realizando planos de forte apelo visual, em que as retratadas olham fixamente para a câmera, entre a curiosidade e a desconfiança.

Se em *Acácio*, o movimento do filme é impulsionado por uma força centrífuga, que age do centro para fora (de Acácio, personagem central, chegamos a pessoas, tempos e lugares outros e alhures), em *Vida*, de Paula Gaitán, ocorre o contrário: o filme é movido por uma força centrípeta, tudo parece convergir para a personagem principal, Maria Gladys. Enquanto *Acácio* age com o martelo do escultor, remoldando, reesculpindo, acrescentando novas camadas espaçotemporais, *Vida* age com o espelho, exibindo a atriz em reflexo: são muitos os planos em que ela coloca-se diante do “sumidouro do espelho”, falando consigo mesma. É esta, inclusive, a primeira orientação da diretora Paula Gaitán audível no filme: “se observa, assim, se observa no espelho”. A atitude da diretora no filme – embora ela nunca apareça em quadro e sejam raros os momentos em que ouvimos sua voz – é propositiva e provocadora. Em contraste com a postura observadora de Marília, que intervém minimamente no andamento da cena, Paula intervém, orienta, dá comandos, acrescenta à *performance* da atriz notas de seu próprio estilo.

Logo na sequência inicial, vemos uma série de porta-retratos velados e desvelados por um tecido vermelho, que culmina na imagem de um porta-retratos sem retrato. Enigmática, a abertura do filme já coloca questões: “impossibilidade do retrato, ou retrato a preencher a partir da relação contingente e criativa que

o filme (que ali se inicia) vai erigir e reportar?” (MESQUITA, 2010, p. 117). A alteridade está indicada nas escolhas e procedimentos expressivos do filme, que oscilam entre a abertura e a impossibilidade, entre a luz e a sombra.

*Vida* vale-se dos depoimentos e da entrevista com relativa moderação, considerando sua verve biográfica. Como procedimento recorrente, além do uso do véu e da constante utilização de fotografias da atriz, há a visitação de lugares da memória (como a ponte do Méier, na região da estação de trem que a levava para escola), a repetição (de versos e/ou poemas inteiros) e o uso das imagens de arquivo, trechos de filme em que Gladys atuou. Isso reforça a ideia de uma força centrípeta no filme: se em *Acácio*, as imagens de arquivo são resultado do olhar do personagem para o mundo, agora, em *Vida*, elas sempre se orientam em torno do ponto central que é a figura da atriz. Através de seus respectivos arquivos, Acácio olha, Gladys é olhada. Importante deixar claro que, a partir de tais observações, não supomos graus de maior ou menor alteridade nos filmes. A comparação tem por objetivo apenas apontar os gestos particulares de cada um, buscando com isso entrever modos distintos de trabalhar as relações em ambos.

Em *Vida*, o cenário da linha de trem volta a remeter à ideia de movimento e deslocamento, como nas imagens iniciais de *Acácio*. É na sequência em que Gladys está na estação que acontece a primeira inserção de uma imagem de arquivo – uma breve cena em que ela diz “Adeus”. A personagem está de partida, assim como a atriz que se quer retratar, sempre a esquivar-se ao enquadramento de um retrato convencional. Nessa sequência, ouvimos versos de Fernando Pessoa (“No tempo em que festejavam os dias dos meus anos, / Eu era feliz e ninguém estava morto. / Raiva de não ter trazido o passado, roubado na algibeira!...”).

Seguindo o poema, após vermos mais algumas imagens parcialmente veladas pela sombra, a Gladys de hoje caminha ao longo de um muro. Feito o corte, ela continua a caminhar, mas em imagem realizada cerca de 45 anos antes, num plano de *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra. Com o passado “roubado na algibeira”, o filme realiza um deslocamento temporal que irá se repetir sempre, em “lampejos”

e numa montagem “por contato”, como sugere Cláudia Mesquita a partir de um comentário de André Brasil. A montagem por contato, explica Mesquita, é orientada por afinidades visuais, um certo modo de repetir um mesmo enquadramento ou dar continuidade a um movimento:

Desse modo, multiplicam-se sugestões: podemos pensar em uma espécie de súbita coincidência extratemporal entre passado e presente (segundo a lógica das lembranças involuntárias, que Proust tematiza tão bem); mas também lembrar, com Bergson, que “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças”. (MESQUITA, 2010, p. 118)

Imagens heterogêneas passam, desse modo, a sugerir o mesmo vaivém entre tempos e lugares que observamos em *Acácio*, embora lá tudo se passasse bem mais por *contágio* do que por contato (a diretora, afetada pelas imagens de arquivo de seu personagem, revisita os lugares de outrora e formula suas próprias imagens). Seja por contato ou contágio, o vaivém entre imagens do presente e imagens de arquivo sublinha os “percursos da memória” que orientam ambos os filmes: trata-se de dar a ver e sentir o trabalho do tempo, sua oscilação, que aos poucos vai tecendo uma “urdidura de lembrança e esquecimento” (MESQUITA, 2010, p. 118). Mais uma vez, é forçoso atentar para o trabalho do tempo, “forma imutável da mudança e do movimento” (DELEUZE apud GUIMARÃES, 1997, p. 41).

Como dito, em ambos os filmes, o tempo trabalha fora de qualquer cronologia ou racionalização, compondo-se pela rememoração, pela atualização do passado no presente, num movimento duplo entre esquecer e lembrar. A rememoração urde um tecido lacunar (da infância, em *Vida*, guardam-se algumas cores; na velhice, em *Acácio*, os esquecimentos são tão expressivos quanto as lembranças). As imagens do passado, por sua vez, apresentam-se como fragmentos que, em vez de costurar, abrem mais buracos, mais lacunas.

Em *Vida*, o trabalho do tempo também surge através do uso expressivo da repetição. Em diversas cenas, Maria Gladys declama poemas e versos diversos, repetidamente: “lembrar é quase promessa, é quase, quase alegria”. Deleuze lembra-nos de que “não é por acaso que um poema deve ser aprendido de cor. A cabeça é o órgão das trocas, mas o coração é o órgão amoroso da repetição” (DELEUZE, 1988, p. 11, 12). O filósofo escreve que a repetição, como conduta e ponto de vista, “concerne a uma singularidade não trocável, insubstituível” (DELEUZE, 1988, p. 11).

Desse modo, a repetição não remete a qualquer generalidade, semelhança, igualdade ou equivalência, mas somente ao que é único e singular, aquilo que, de tal modo insubstituível, só pode ser repetido. Assim, a repetição não se refere a qualquer identidade ou generalidade do particular. “Para ser parecido, tem que ser muito diferente”, como lembra Gladys no filme, ao ler em voz alta a frase de Caetano Veloso anotada em sua agenda. A repetição tem a ver, portanto, com a alteridade, algo como “a universalidade do singular”, em termos deleuzianos, ou como a “paradoxal pluralidade dos seres singulares”, nas palavras de Arendt. O que se repete nunca é o mesmo: é, a cada vez, a singular e insubstituível aparição do novo. Não teria sido um pensamento semelhante o que motivou Arendt a escrever que “todo homem é, ele próprio, um novo começo”?

Nesse sentido, e à guisa de conclusão, cabe destacar mais um dos planos de *Vida*: vemos no espelho o reflexo da atriz com sua filha, Maria Thereza Maron. Uma atrás da outra, a impressão é a de que o retrato se desdobra, do rosto da mais jovem ao rosto da mais velha. Também atriz, Maria Thereza é a única personagem do filme além de Gladys (e do gato, Hugo, graciosamente creditado ao fim do filme). A escolha de trazer a filha para o filme é plena de significado. Para Levinas, a relação de filiação é ainda mais misteriosa que o feminino, “uma relação com outrem em que outrem é radicalmente outro, e em que, apesar de tudo, é de alguma maneira, eu” (LEVINAS, 1982, p. 61). Na dança de Gladys com

Maria Thereza, outro tempo se adivinha, nem presente nem passado – tempo futuro, tempo do amor e da filha, do que está sempre por vir, tempo do novo e do que começa, do que nunca é o mesmo, do que se repete e se difere. Tempo que acaba por evocar, através do cinema, através das mulheres ou, antes, com o cinema e com as mulheres, o sentido que restitui, à alteridade, seu movimento.

## Referências bibliográficas

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARENDR, H. **A promessa da política**. Rio de Janeiro: Difel, 2010.
- DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005.
- GUIMARÃES, C. **Imagens da memória**: entre o visível e o legível. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- LATOUR, B. E se falássemos um pouco de política? **Política e Sociedade**, n. 4, abril de 2004, p. 11-40.
- LEVINAS, E. **Ética e infinito**. Lisboa: Edições 70, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Le temps et l'autre**. Paris: Quadrige, 1983.
- MESQUITA, C. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 86, março de 2010, p. 105-118.
- MIGLIORIN, C. (Org.). **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. **Encontros**: Eduardo Viveiros de Castro. Organização de Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

## Obras audiovisuais

- ACÁCIO. Marília Rocha. Brasil, 2008, filme 35 mm.
- PAN-CINEMA PERMANENTE. Carlos Nader, 2008, vídeo.
- SANTIAGO. João Moreira Salles, 2007, filme 35 mm.
- VIDA. Paula Gaitán. Brasil, 2008, vídeo.

- 
1. Seminário "Cinema, estética e política: a resistência e os atos de criação". Agradeço ao professor André Brasil pelos comentários feitos ao texto.
  2. *E-mail*: [kkmaia@gmail.com](mailto:kkmaia@gmail.com)
  3. Eduardo Viveiros de Castro chega a problematizar o próprio termo "alteridade", que estaria, em seu uso corrente, por demais vinculado à afirmação da identidade: "uma boa alternativa vocabular, mas que infelizmente já foi usada para fins completamente opostos, seria a palavra *alienação*, nome a rigor de uma ação e não de um estado, como 'alteridade'" (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 218).



## Josefina Jordán e ¡Sí, podemos!

### Transgressões de gênero no *Nuevo Cine Latinoamericano*<sup>1</sup>

Marina Cavalcanti Tedesco (UFF, professora)<sup>2</sup>

O presente artigo tem como objetivo apresentar os resultados da investigação realizada sobre a carreira da diretora venezuelana Josefina Jordán, uma das poucas cineastas mulheres daquele país que participou do *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), e refletir sobre as transgressões de gênero contidas em sua trajetória a partir tanto de elementos biográficos quanto do filme *¡Sí, podemos!*, obra de estreia da realizadora.

Apesar de sua importância e singularidade dentro do NCL, Josefina Jordán é desconhecida pela imensa maioria das pessoas, mesmo aquelas interessadas nesse movimento. Ela, de fato, não pertence à (parafraseando Roberto Moura) história sagrada do *Nuevo Cine Latinoamericano*, e sim ao cinema invisível.

O Brasil sediou um dos movimentos nacionais de maior relevância para o surgimento e a consolidação do *Nuevo Cine Latinoamericano*. Tal fato poderia ter fortalecido a reflexão sobre o NCL em nossas terras, todavia não foi isso que aconteceu; há apenas um livro editado sobre o movimento no país, o que contrasta com o imenso volume de publicações que abordam o Cinema Novo.

O livro acima referido é *A ponte clandestina* (1995), de José Carlos Avellar, que explora o NCL a partir do pensamento de alguns de seus principais expoentes, a saber: os argentinos Fernando Birri, Fernando “Pino” Solanas e Octavio Getino, o brasileiro Glauber Rocha, o boliviano Jorge Sanjinés e o cubano Tomás Gutiérrez Alea. Além desses cineastas, o autor faz menção a Geraldo Sarno, na página 7, a Nelson Pereira dos Santos, na 22, e a Benito Alazraki e Paul Leduc, na 34.

Diante de tamanha carência de bibliografia brasileira sobre o tema, uma alternativa possível é consultar as publicações sobre o Cinema Novo. Detenhamo-nos em algumas delas.

Glauber Rocha, em *Revolução do Cinema Novo* (1981), dedica algumas páginas à movimentação cinematográfica que ocorria na América Latina de então. Mesmo sem fazer uso da expressão *Nuevo Cine Latinoamericano*, escreve “Teoria e prática do cinema latino-americano”, “Solanas”, “O transe na América Latina”, entre outros capítulos que passam por essa temática.

Pode-se afirmar que, via de regra, ele fala da produção considerada NCL de maneira genérica, no máximo referindo-se a cinematografias por país. Há, contudo, algumas passagens que contrariam esse padrão, como, por exemplo: “Fernando Ezequiel Solanas, argentino, autor de *La hora de los hornos* (um filme bom e discutível) me parece ser o único cineasta latino que está mesmo na linha de fogo: sua marcha de filmes políticos se irradia na América Latina” e “Solanas, Sanjinas [sic], Handler, Achugar, Soto, Littin, Santiago, cineastas se movem transformando” (ROCHA, 1981, p. 215).

Em *O Processo do Cinema Novo* (1999), Alex Viany faz referência, ainda que de maneira muito breve, a Fernando Birri. Já *Por dentro do Cinema Novo* (1993), de Paulo César Saraceni, não menciona nenhum cineasta latino-americano que não tenha pertencido ao movimento que se propõe a retratar.

No que tange à internet, é impossível, frente às inúmeras possibilidades de produção e veiculação de textos oferecidas por esse meio, fazer generalizações. Por isso, analisar-se-ão alguns artigos escritos por brasileiros nos últimos anos sobre o NCL disponíveis na rede. É preciso enfatizar que não necessariamente se trata de autores consagrados ou de referências obrigatórias quando se quer estudar o tema (como é o caso de Rocha, Viany e Saraceni para o Cinema Novo, e de Avellar para o NCL).

Em um estudo intitulado *América em transe: uma proposta metodológica para o estudo dos “Cinemas Novos” da década de 60*, Moreno (2006, p. 1) afirma:

Glauber Rocha, no Brasil, Tomás Gutierrez Alea e Julio García Espinosa, em Cuba, Jorge Sanjinés, na Bolívia, Fernando Solanas, na Argentina são alguns nomes que produziram filmes e elaboraram teorias que revelam uma identidade no que diz respeito à sua produção artística, às suas teorias cinematográficas e seus objetivos.

Já o autor de *O Nuevo Cine Latino-americano e a filmografia sobre os regimes civil-militares* escreve:

Vários foram os diretores que se manifestaram através desta perspectiva cinematográfica do Nuevo Cine: Octávio Getino, Fernando Solanas, Fernando Birri, Miguel Littin, Helvio Soto, Raul Ruiz, Jorge Sanjinés, Tomas Gutierrez Alea, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Rui Guerra, Walter Lima Junior, Cacá Diegues, Roberto Farias e outros. (MENDES, 2006, p. 1)

E Villaça, em *Os acontecimentos de 1968 e seu impacto na produção e circulação do Nuevo Cine Latinoamericano* (2008), cita Júlio García Espinosa na página 3, Octavio Getino, Mario Handler, Santiago Alvarez e Fernando Solanas na 4, grupo Grupo Ukamau na 5, Humberto Solás na 6 e Glauber Rocha e Massip na 9.

Comparando as citações dos artigos e dos livros, dois aspectos se destacam de imediato. O primeiro deles é a presença obrigatória de certos nomes quando se fala de *Nuevo Cine Latinoamericano*; o segundo é a quantidade de cineastas latino-americanos referidos: no material retirado da internet ela é muito maior – o que talvez possa ser explicado pelos diferentes objetivos das obras em questão.

Contudo, há um terceiro ponto que também é bastante perceptível quando se analisam os escritos do/sobre o NCL e que até agora praticamente não recebeu destaque por parte dos estudiosos: há apenas realizadores homens em

quase todas as listas – em especial na bibliografia brasileira. Às diretoras, cujas existências ficam inclusive questionadas devido à invisibilidade, sempre restaria a categoria “e outros” (MENDES, 2006, p. 1).

A ausência de diretoras na história sagrada do *Nuevo Cine Latinoamericano* poderia sugerir que, de fato, elas praticamente não participaram do movimento. Tal conclusão, no entanto, é equivocada. Em três anos de pesquisa já foi possível encontrar 20 cineastas mulheres, as quais realizaram 73 filmes – e, como há muito material por investigar, é possível que haja outras ainda na invisibilidade.

**TABELA 1. Resultados parciais da pesquisa sobre as realizadoras do *Nuevo Cine Latinoamericano*.**

País	Número de diretoras identificadas	Número de filmes realizados pelas diretoras identificadas
Chile	2	9 <sup>3</sup>
Colômbia	9	17 <sup>4</sup>
Cuba	2	12
México	3	11
Peru	2	22

Algumas dessas diretoras chegaram a ocupar cargos importantes durante a institucionalização do *Nuevo Cine Latinoamericano*. As então cineastas Nora de Izcue, Ana María García e Berta Navarro, por exemplo, faziam parte do Comité de Cineastas de América Latina (C-CAL) nas delegações de Peru, Costa Rica e México, respectivamente.

Apesar de não ter participação nas esferas mais “formais” do NCL, a trajetória e os filmes de Josefina Jordán demonstram o quanto foi forte sua ligação com tal movimento.

Em 1959, Josefina, militante do Partido Comunista Venezuelano, compra com seu marido Jacobo Borges uma câmera cinematográfica.<sup>5</sup> Após aprender

a operá-la, passa a registrar de modo constante protestos e manifestações de esquerda, em especial aqueles que ocorriam em Caracas.

Uma mulher operadora de câmera – ainda mais em situações de risco – era algo bastante incomum à época, inclusive nos lugares onde a indústria audiovisual era bem mais expressiva que a latino-americana, como Europa e Estados Unidos. O seguinte relato dá um exemplo dessa realidade:

Camila [Loboguerrero, cineasta colombiana] sofreu discriminação neste sentido quando, em 1970, foi admitida ao cumprir todos os requisitos para realizar uma série de cursos de câmera na Televisão Francesa; contudo, quando perceberam que era uma mulher, disseram que não podiam aceitá-la porque *cameraman*, como a palavra indica, é uma atividade para homens. Teve que fazer um curso de montagem.<sup>6</sup> (RÍOS; GÓMEZ, 2002, p. 247)

No começo da década de 1960, Josefina fica sabendo que estava sendo organizado um festival de cinema em Cuba, para o qual a Venezuela não havia sido convidada. Inconformada, entra em contato com Alfredo Guevara para informá-lo que em seu país havia, sim, cinema (e mais do que cinema, um cinema muito próximo ao que interessava aos cubanos naquele momento).

Como resultado de tal ousadia, ela recebe um convite para ir a Cuba, onde estabelece laços muito importantes. Por um lado, torna-se amiga de Santiago Álvarez, então começando sua carreira, e se torna correspondente dos *Noticieros ICAIC* na Venezuela. Em decorrência deste último fato, todo o material filmado por ela passa a ser enviado a Cuba – e como, a cineasta filmava em filmes reversíveis e não possuía dinheiro para fazer cópias, só uma investigação nos acervos da ilha poderia apontar se as imagens e sons captados por Josefina Jordán naqueles anos ainda existem.

Por outro lado, Cuba – mais especificamente, a estadia de Joris Ivens em Cuba – se apresenta como uma alternativa à possibilidade de estudar cinema

na União Soviética (o Partido Comunista Venezuelano havia conseguido uma bolsa de estudos para ela, mas seria necessário permanecer muito tempo lá, proposta declinada em função de seu casamento recém-realizado). Assim, a cineasta passa oito meses dedicando-se ao cinema na ilha, de onde tem que sair correndo devido à crise dos mísseis.

Ainda nos anos 1960, funda com Jacobo Borges e outras pessoas o Grupo Cine Urgente, que captava e projetava materiais audiovisuais nas zonas menos favorecidas de Caracas. Apesar de ter filmado muito, esse coletivo consegue finalizar apenas três médias-metragens, sendo dois deles *¡Sí, podemos!* (1972) e *María de la Cruz, una mujer venezolana* (1973), codirigidos por Josefina Jordán e Franca Donda, uma laboratorista italiana radicada na Venezuela e que fazia parte, junto com Josefina, de Mujeres Socialistas, a organização de mulheres do partido Movimiento al Socialismo (MAS) (neste momento ela já havia se desligado do Partido Comunista Venezuelano por não concordar com aquilo que qualificou como sua submissão à URSS).

A importância de Josefina Jordán em Cine Urgente também pode ser demonstrada (para além da direção dos filmes) pelo reconhecimento de pesquisadores do tema:

Os integrantes do grupo foram Jacobo Borges, Josefina Jordán, Emilio Ramos, Pedro Martínez Laya, Mary Carmen Pérez, Luis Luksic, Franca Donda, Roberto Siso, Luis García, Edmundo Vargas, José Ríos. Josefina Jordán e Jacobo Borges eram os ideólogos do grupo. Josefina Jordán possuía maior conhecimento da realização cinematográfica: tinha ficado um período de oito meses em Cuba com Santiago Álvarez e Joris Ivens, já que sua visita coincidiu com a chegada de Ivens à ilha.<sup>7</sup> (CISNEROS, 1997, p. 144)

É fundamental lembrar que não havia nenhuma mulher exercendo papel de destaque – e muito menos dirigindo – nos outros grupos de realização

cinematográfica ativos na região. Que nomes femininos vêm às nossas cabeças quando pensamos no Grupo Cine de la Base, no Grupo Cine Liberación, em Jorge Sanjinés & Grupo Ukamau...?

Dentro de sua filmografia, que além das duas obras citadas inclui também *El juego y la vida* (1976), *¡Sí, podemos!* é, sem dúvida, a de maior repercussão: além de ter conseguido boas críticas, foi muito importante politicamente.

No que diz respeito às críticas, a renomada revista venezuelana *Cine al día*<sup>8</sup> começa assim sua resenha sobre *¡Sí, podemos!*:

*¡Sí, podemos!* é sem dúvida alguma a película mais política produzida até hoje em nosso país. Isso porque está concebida com clareza em relação ao público que quer atingir, ao modo como vai alcançar esse público, ao objetivo tático que se propõe. Está concebida, portanto, funcionalmente, e no que diz respeito à finalidade política vai além do testemunho, do poema e inclusive das tentativas de ensaio realizadas até agora, como, por exemplo, **22 de Mayo** e **Tvnezuela**.<sup>9</sup> (MARROSU, 1973, p. 45)

Não surpreenderia aos leitores das quase quatro colunas que *Cine al día* dedica ao filme, portanto, seu êxito como ferramenta política.

Segundo relato de Josefina Jordán, a estreia de *¡Sí, podemos!* ocorre em uma exibição pública na Praça Candelária (Caracas), em sessão organizada por mulheres. Influenciado pela última fala do filme, em que uma líder comunitária chamada Cruz Mejías fala que se os pobres, os miseráveis, os que passam fome se unirem, sim, podemos mudar o país (e pelo próprio título do filme, que vem desta fala), o público começa a gritar “*¡sí, podemos!*”, e o lema se populariza de tal maneira que se torna o *slogan* do MAS em todas as campanhas eleitorais.

Para um filme feito com objetivos políticos, há poucos reconhecimentos maiores que este, o qual se torna ainda maior se pensarmos que se trata de

um filme: 1) feito por duas mulheres diretoras (como dito acima, algo bastante incomum em grupos de cineastas); 2) ligadas a um grupo de mulheres, o *Mujeres Socialistas* (que, como muitos dos grupos de mulheres de esquerda, enfrentavam diversos problemas – tentativa de aparelhamento, pressão para não discutir temas como papéis de gênero, controle sobre o próprio corpo, etc.)<sup>10</sup> e 3) que traz basicamente a perspectiva das mulheres sobre os temas de que pretende tratar.

¡*Sí, podemos!* começa com uma reportagem sobre a festa anual que a alta sociedade caraquenha promove em prol das crianças desassistidas, chamada *Festival del Niño*. O didatismo jornalístico aos poucos vai se tornando cada vez mais irônico, dando lugar a um outro tipo de didatismo: o militante. No final dessa sequência é possível encontrar imagens congeladas de homens poderosos enquanto o narrador os aponta como alguns dos responsáveis pela miséria no país. Além disso, o que marca a passagem desse “bloco” para o resto do filme é uma montagem que contrasta planos de mulheres ricas indo dormir quase de manhã após desfrutarem da celebração e fazerem caridade com planos de mulheres pobres que despertam muito cedo e saem para trabalhar.

A partir deste momento, a linguagem do filme muda totalmente, seguindo o mesmo padrão até o final. Serão cinco sequências temáticas, as quais conterão diversos depoimentos captados em geral na periferia de Caracas e trarão como encerramento comentários de especialistas no assunto em questão.

É mais ou menos um mecanismo de perguntas e respostas, de proposições e conclusões. Poderíamos resumir tal esquema da seguinte maneira: 1º, condições de salubridade, alimentação e saúde das crianças – Dr. José Francisco, pediatra do Hospital de Niños; 2º crianças que trabalham em vez de estudar – Argelia Laya, professora; 3º, ambições-ilusões dos adultos – Soledad Bravo, cantora; quem são os ricos, quem tem a culpa – José Vicente Rangel, advogado, político e candidato à presidência; 4º, como resolver os problemas – Cruz Mejías, habitante da periferia.<sup>11</sup> (MARRUSU, 1973, p. 45)



Embora traga a fala de alguns homens do povo em todos os blocos e deixe o encerramento de duas de suas cinco sequências a cargo do Dr. José Francisco e de José Vicente Rangel, a maior parte das vozes e corpos apresentados pertence a mulheres, inclusive a voz e o corpo que dão nome ao filme e que apontam qual é a solução para todos os problemas previamente abordados – é curioso que seja uma mulher, uma simples líder comunitária, e não o candidato do MAS à presidência (um homem, como sempre ocorria à época), a responsável por trazer a solução.

Por conta da centralidade que o ponto de vista feminino ocupa no filme, *¡Sí, podemos!* (intencionalmente ou não, não importa) acaba tratando da experiência da miséria e de como o gênero incide sobre ela. O filme mostra mulheres que, além de trabalhar o dia inteiro fora, têm que se desdobrar para cuidar dos filhos, mulheres que em geral são pai e mãe, pois não possuem companheiro (o que significa ser pai e mãe no campo dos afetos e dos cuidados, mas também do financeiro).

Talvez por tudo isso, *Cine al día* termine sua crítica sobre a obra da seguinte maneira:

De diferentes fontes nos chegou o comentário de que apenas mulheres poderiam ter feito *¡Sí podemos!*. Talvez porque, sendo uma película decididamente protagonizada por mães e filhos, aprofunda-os a ponto de resgatá-los de uma concepção tradicionalmente setorizada e chega a ser, com toda simplicidade, uma película sobre a aspiração ao socialismo.<sup>12</sup> (MARROSU, 1973, p. 46)

Trata-se, sem dúvida alguma, de uma constatação extremamente marcada pela naturalização de comportamentos e sensibilidades que são construções sociais – não se problematiza por que, naquele momento, apenas mulheres poderiam ter dirigidos *¡Sí, podemos!*, nem se explica por que nenhum homem poderia tê-lo feito, como se isso fosse óbvio, dado, natural.

A crítica, no entanto, não deixa de ser interessante, na medida em que chama a atenção para o vínculo existente entre gênero e filme,<sup>13</sup> algo bastante singular na filmografia do *Nuevo Cine Latinoamericano*, e é extremamente significativa das transgressões cometidas por Josefina Jordán em relação ao que se esperava de uma mulher e das produções de um ou uma cineasta de esquerda naquele momento.

## Referências bibliográficas

AVELLAR, J. C. **A ponte clandestina**: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de cinema na América Latina. São Paulo: Ed.34; Edusp, 1995.

CISNEROS, C.L. Tiempos de avance: 1959-1972. In: **Panorama histórico del cine en Venezuela, 1896-1993**. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997, p. 129-148.

FUNDACIÓN DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO. **Un lugar en la memoria**: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano 1985-2005. La Habana/Córdoba (ESP): Diputación Provincial de Córdoba/Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2005.

MARROSU, A. Sí podemos. **Cine al día**, Caracas, nº 16, abril de 1973, p. 45-46.

MENDES, R. A. S. **O Novo Cine Latino-americano e a filmografia sobre os regimes civil-militares**. Disponível em: <<http://www.rj.anpuh.org/Anais/2006/conferencias/Ricardo%20Antonio%20Souza%20Mendes.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2012.

MORENO, P. F. **América em transe**: uma proposta metodológica para o estudo dos "Cinemas Novos" da década de 60. Disponível em: <<http://www.rj.anpuh.org/Anais/2006/conferencias/Patricia%20Ferreira%20Moreno.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2012.

MOURA, R. A história sagrada do cinema brasileiro e o cinema invisível. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões visuais. São Paulo: Ed. PUCSP, 1998, p. 183-202.

RÍOS, P. A.; GÓMEZ, D. O. **La presencia de la mujer en el cine colombiano** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Escuela de Ciencias Sociales, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 2002. 483 p.

ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1981.

SARACENI, P. C. **Por dentro do Cinema Novo**: minha viagem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

TOLEDO, T. **Realizadoras latinoamericanas/Latin American Women Filmmakers**: cronologia/chronology (1917-1987). Nova Iorque: Círculo de Cultura Cubana, 1987.

VIANY, A. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VILLAÇA, M. M. **Os acontecimentos de 1968 e seu impacto na produção e circulação do Novo Cine Latinoamericano**. Disponível em: <[http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro8/mariana\\_villaca.pdf](http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro8/mariana_villaca.pdf)>. Acesso em: 18 fev. 2012.

## Obras audiovisuais

EL JUEGO Y LA VIDA. Josefina Jordán. Venezuela, 1976, filme 35 mm.

MARÍA DE LA CRUZ, UNA MUJER VENEZOLANA. Josefina Jordán; Franca Donda. Venezuela, 1973, filme 35 mm.

¡SÍ, PODEMOS! Josefina Jordán; Franca Donda. Venezuela, 1972, filme 35 mm.

- 
1. Mesa "Perspectivas de gênero no cinema latino-americano".
  2. E-mail: [ninafabico@yahoo.com.br](mailto:ninafabico@yahoo.com.br)
  3. Dois dos nove filmes foram dirigidos fora do Chile, devido ao exílio da cineasta.
  4. Um destes filmes possivelmente foi feito por uma realizadora colombiana nos Estados Unidos. Ainda não foi possível obter informações conclusivas a respeito.
  5. As informações sobre a biografia de Josefina Jordán foram fornecidas por ela mesma em entrevista realizada por Marina Cavalcanti Tedesco no dia 21 de março de 2011, em Caracas, e confirmadas posteriormente nas fontes disponíveis sobre o tema.
  6. *"Camila sufrió discriminación en ese sentido cuando en 1970 fue admitida al presentar todos los requisitos para realizar una serie de cursos de cámara en la Televisión Francesa; sin embargo, cuando se dieron cuenta de que era una mujer, dijeron que no podían aceptarla porque eso de ser cameraman, como su nombre lo indicaba, era sólo para hombres. Tuvo que hacer entonces un curso de montaje."*
  7. *"Los integrantes del grupo fueron Jacobo Borges, Josefina Jordán, Emilio Ramos, Pedro Martínez Laya, Mary Carmen Pérez, Luis Luksic, Franca Donda, Roberto Siso, Luis García, Edmundo Vargas, José Ríos. Josefina Jordán y Jacobo Borges fueron los ideólogos del grupo. Josefina Jordán tenía mayores conocimientos de la realización cinematográfica: había hecho una pasantía de ocho meses en Cuba con Santiago Álvarez y Joris Ivens, pues su visita coincidió con la llegada de Ivens a la isla."*
  8. Para informações sobre *Cine al día* e outras revistas de cinema importantes para o *Nuevo Cine Latinoamericano*, consultar: NÚÑEZ, F. R. M. *O que é Nuevo Cine Latinoamericano?: o cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009. 656 p.
  9. *"¡Sí, podemos! es sin lugar a duda la película más política producida hasta hoy en nuestro país. Lo es porque está concebida con claridad en relación al público que quiere tocar, al mecanismo distributivo que va a alcanzar ese público, al objetivo táctico que se plantea. Está concebida, por tanto, funcionalmente, y con respecto a la finalidad política va más allá del testimonio, del poema e incluso de los intentos de ensayo realizados hasta ahora, como pueden serlo por ejemplo 22 de Mayo y Tvnezuela."*
  10. Para informações sobre as conflituosas relações entre a esquerda e os grupos de mulheres e/ou feministas na América Latina, consultar: SOIHET, R. Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários. **Estudios Feministas**. Florianópolis: UFSC, 2005, v.13, n.3, p. 591-612; PEDRO, J. M.; WOLFF, C. S. Nosotras e o Círculo de Mulheres Brasileiras: feminismo tropical em Paris. **ArtCultura**. Uberlândia: UFU, 2007, v. 9, n. 14, p. 55-69; WOLFF, C. S.; BACK, L.; SENA, P. C. Relações de gênero na definição de um guerrilheiro: um paralelo entre o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8 – Brasil) e o Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP – Argentina). **Encontro Regional Sul de História Oral**, IV, 2007, Florianópolis. Anais.
  11. *"Es más o menos un mecanismo de preguntas y respuestas, de planteamientos y conclusiones. Cuyo esquema, muy reducidamente, podríamos resumir así: 1º, condiciones de salubridad, alimentación, salud del niño – Dr. José Francisco, pediatra del Hospital de Niños; 2º niños que trabajan en lugar de estudiar – Argelia Laya, en tanto que maestra; 3º, ambiciones-ilusiones de los adultos – Soledad Bravo, cantante; quiénes son los ricos, quién tiene culpa – José Vicente Rangel, abogado, político y candidato a la presidencia; 4º (sic), cómo resolver los problemas – Cruz Mejías, habitante de los barrios."*
  12. *"De muchos distintos niveles nos llegó el comentario de que sólo unas mujeres podían haber hecho ¡Sí podemos!. Quizás porque, siendo una película decididamente protagonizada por madres y niños, los profundiza al punto de rescatarlos de una concepción tradicionalmente sectorizada y llega a ser, con toda simplicidad, una película sobre la aspiración al socialismo."*
  13. Um vínculo que só pode ser estabelecido *a posteriori*, posto que, quando *¡Sí, podemos!* foi realizado, gênero era um conceito que pertencia única e exclusivamente ao âmbito da gramática, o que, claro, não impede que ele seja utilizado neste texto como ferramenta analítica. Para informações sobre a apropriação e as transformações do conceito de gênero na academia e no movimento feminista, consultar: NICHOLSON, L. Interpretando o gênero. **Estudios Feministas**. Florianópolis, UFSC, 2000, vol.8, n°2/2000, p. 9-41; PISCITELLI, A. Reflexões em torno do gênero e feminismo. In: COSTA, C. L.; SCHMIDT, S. P. **Poéticas e políticas feministas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004. p. 43-66.

## **Representações seminais de homens-objeto do cinema ao videoclipe\*2**

Rodrigo Ribeiro Barreto (Unicamp, pós-doutorando)<sup>3</sup>

Ao se abordar a visibilidade do corpo e a sexualização femininas nas representações artístico-midiáticas, é frequente a utilização da palavra “exploração”. Compreensivelmente, o uso do termo carrega um teor negativo, quando se remete à maioria de casos, em que as mulheres representadas parecem ainda subordinadas a propósitos eróticos de realizadores culturais e espectadores do sexo oposto – ou, melhor dizendo, a determinantes culturais enaltecedores do desejo masculino e heterossexual. Os movimentos feminista e lésbico acrescentaram ao debate cultural acerca da sexualidade feminina o sentido mais positivo de exploração como (auto)descoberta ou como reconhecimento de que a variedade de papéis sexuais pode depender da própria vontade das mulheres. Enquanto isso, a representação da sexualidade masculina mantém-se, hodiernamente, um terreno inexplorado, do qual não se tem um mapa bem definido de potencialidades positivas ou negativas.

No audiovisual, prevalece o posicionamento de homens como sujeitos do investimento erótico. Personagens masculinos aparecem como dominantes e prontamente disponíveis para aqueles processos de identificação das plateias, que são privilegiados no cinema. A comodidade dessa clara posição de poder dos homens criou marcada resistência às situações fílmicas e videográficas em que representantes masculinos fossem francamente exibidos na condição de objetos de erotização. Nos anos 1970, Laura Mulvey discorreu sobre princípios ideológicos e psíquicos que impossibilitariam a objetificação sexual de personagens masculinos.

Embora seu diagnóstico das tendências predominantes do cinema clássico seja preciso, é importante matizar suas afirmações de que o corpo do homem não suporta a condição de objeto submetido ao olhar desejante e de que o espectador masculino reluta em observar seu semelhante em atos de exibição da sexualidade (MULVEY, 1999, p. 838). Tal linha de argumentação ignora a capacidade do público feminino e masculino homossexual de – à revelia das instâncias organizadoras da imagem – objetificar artistas homens. Essa aceitação implícita da masculinidade heterossexual como padrão protela, como afirmou Steve Neale (DYER; NEALE, 1992), a investigação aprofundada acerca da representação audiovisual da sexualização masculina, mantendo o homoerotismo como vertente subterrânea. Além disso, deixa de considerar toda a produção alternativa, que – sendo coetânea ao cinema tratado por Mulvey – investiu em temáticas e posicionamentos mais diversificados da sexualidade masculina.

Códigos tão arraigados de representações sexuais não são violados sem tensões evidentes nos próprios produtos culturais. A masculinidade tradicional é colocada em cheque quando o homem é deslocado da posição (ativa) de quem olha/observa para a situação (passiva) de ser olhado/observado. No entanto, imagens de homens-objeto colocados como substrato para fantasias de outrem podem trazer, segundo Richard Dyer (DYER; NEALE, 1992), certas instabilidades geradas pela persistente inclinação de se salvaguardar alguma parcela de domínio masculino. Na maioria dos casos, aparecem indivíduos que desviam o olhar com relação ao público, como se estivessem desinteressados ou fossem superiores ao jogo sensual estabelecido. Outras vezes, havendo um endereçamento direto, sua expressão é penetrante ou desafiadora. Além disso, eles são mostrados quase sempre em posições prontamente disponíveis para a ação ou já em atividade, o que termina por destacar um vigor pretensamente dominante. Remanesce, portanto, uma resistência que busca evitar que o masculino erotizado seja – mesmo na posição dita subalterna de objeto – tão prontamente acessível, convidativo ou passivo quanto seu equivalente feminino.

O reconhecimento dessas instabilidades não deve levar a crer que a erotização masculina seja inteiramente desqualificada no audiovisual. Há, mesmo interiorizada, repressão em muitas esferas *mainstream*: está pressuposto o controle do desejo feminino pelo homem e mantém-se o silêncio ou o não aprofundamento da exibição da atração sexual entre homens. Contudo, existem obras marginais, independentes e até massivas, que relativizam a prevalente representação masculina. Isso é feito inclusive através da incorporação confrontadora das ideias e atitudes relativas a poder, controle, submissão e agressão, que são tão caras à masculinidade tradicional.

Comparar-se-á aqui justamente a representação da masculinidade e a objetificação dos corpos de homens em três obras desse tipo: o curta-metragem *Un chant d'amour* (Jean Genet, 1950), o longa-metragem *Querelle* (Rainer Werner Fassbinder, 1982) e o videoclipe *Cargo de nuit* (Jean-Baptiste Mondino, 1983). No geral, o investimento erótico identificado nessas obras coincide com o que Chris Straayer (1996) denominou de “mitologia do homem gay”. Tal elaboração idealiza justamente as práticas entre homens que são frontalmente contrárias às regras morais monogâmicas prevalentes. Em um contexto em que o sexo é visto como algo sujo e gerador de culpa, defendem-se o caráter transitório e anônimo dos encontros, sua ocorrência em espaços públicos e a fantasia realçada pelo perigo da descoberta do ato ou da irrupção de violência. Desse modo, à acusação de promiscuidade é contraposto o deleite de uma sexualidade sem amarras e intensificada pelo risco calculado.

Esse homoerotismo, a tensão sexual e os jogos de poder entre homens são determinantes no universo de Genet, um precursor de representações masculinas despudoradamente sexualizadas na arte. Sua figura perpassa todas as obras definidas para análise nesse trabalho. Em *Un chant d'amour*, sua presença é óbvia, sendo ele o roteirista e diretor do curta. Seu livro *Querelle de Brest* (1953) serviu de base para o filme de Fassbinder. Por fim, Mondino assumiu influências artísticas tanto de *Un chant D'amour* quanto de *Querelle* para a concepção de *Cargo de nuit*. Sendo assim, a produção marginal de Genet tem

repercussões perceptíveis tanto no cinema autoral oitentista quanto no alvorecer da consolidação dos videocliques, estabelecendo uma relação verdadeiramente dialógica entre o curta, o longa e o clipe.

### **Entre cortejar e submeter**

Produção independente com um elenco de amadores parcamente identificados, *Un chant d'amour* foi tomado por pornográfico à época de sua realização, sendo largamente proibido. De escritor maldito, Genet passou também – com sua única incursão audiovisual – a pária do cinema francês, como afirmou Yann Beauvais (1996). Desse modo, afora exposições privadas, o curta só veio a ser mais conhecido a partir da década de 1970. A acusação de pornografia esteve obviamente vinculada ao fato de a obra trazer à baila o desejo homossexual, que era fortemente condenado como obsceno. Como o trabalho de Genet nunca teve a pretensão de apenas excitar sexualmente o seu público, mas buscava sim afirmar artisticamente certo tipo de orientação e atitude sexual, a afiliação mais precisa de *Un chant d'amour* é com o cinema de vanguarda. Em termos temáticos e na atmosfera, ele é inclusive tributário do curta experimental *Fireworks*, feito por Kenneth Anger em 1947. Há, em ambas as obras, um investimento em figuras arquetípicas do imaginário erótico homossexual, cuja ambiguidade as faz funcionar tanto como instigadores do desejo e objetos da fantasia quanto como dominadores sexuais e infligidores de violência.

Contudo, diferente de Anger, Genet não enfatiza a experimentação formal, mantendo certa convencionalidade técnico-expressiva com investimento narrativo mais claro, edição sem sobressaltos e uma organização, no geral, linear. *Un chant d'amour* concentra-se, contudo, em uma abordagem temática à frente de seu tempo, por trazer uma trama *gay* com exibição do desejo sexual seguindo duas direções ou regimes. O curta-metragem não se restringe ao regime voyeurístico/exibicionista, acenando também com o regime afetivo, ou seja, com



uma possibilidade amorosa entre personagens. Essa direção romântica sempre instável – já que colocada em condições desfavoráveis – aparece como uma subversão bastante original no tratamento da homossexualidade.

O regime sexual voyeurístico/exibicionista desvela o teor erótico por trás dos atos de vigilância e submissão de um universo prisional masculino. Em posição de poder, um guarda observa, com interesse sexual, os encarcerados. Alguns deles, exibem sua nudez, outros apenas aquiescem mais discretamente ante tal observação, uns poucos sequer notam sua presença. O espectador de *Un chant d'amour* é incluído nessa atividade ao observar os prisioneiros segundo a perspectiva do guarda e ainda quando o vê espiando os outros. Nesse desenrolar, opera-se uma extensiva quebra dos padrões dominantes de representação masculina. A maioria dos homens mostrados ocupa a função – tradicionalmente feminina – de objetos do investimento erótico, ou seja, de observados pelo olhar controlador e ativo do carcereiro. A equivalência de certos prisioneiros com o polo feminino é também ressaltada quando são vistos a dançar ou se mover de modo lânguido ou sensual. Além disso, a câmera, ao representar o olhar do guarda, não se furta a perscrutar o corpo de seu principal objeto de desejo, atendo-se mesmo às suas zonas erógenas (boca, pescoço, peito, bíceps, ventre). Finalmente, o curta abandona a ainda hoje vigente cautela de exibir imagens de pênis, mostrando-os inclusive eretos.

É significativo que a atitude do guarda varie a depender do que parece ser um maior ou menor interesse pelo preso em questão. A maioria deles é observada de maneira ostensiva, sendo que, às vezes, o carcereiro deixa-se inclusive notar pelo observado, fingindo apenas cumprir sua função de vigilante. Acontece de esse voyeurismo às claras resultar em um exibicionismo realçado por parte de algum prisioneiro; um deles, ao ser visto lavando-se, vira-se na direção ao guarda, masturbando-se. Apesar da persistente diferença de poder envolvida na situação, isso relativiza a suposta passividade daquele colocado na posição de objeto do olhar, porque é evidente que assim ou ele participa voluntariamente do jogo de sedução estabelecido ou simplesmente lança uma espécie de desafio a seu

observador. O carcereiro tem um comportamento diferente quando se trata de seus objetos preferenciais: aos dois prisioneiros vistos, no início do filme, tentando trocar flores pelas janelas externas, o guarda reserva uma observação bem mais sorrateira, olhando-os por um orifício na porta da cela. A curiosidade do carcereiro é incitada justamente pela possibilidade de ligação emocional entre esses presos, interligando os regimes voyeurístico e afetivo do curta-metragem.

A possibilidade afetiva em *Un chant d'amour* apresenta-se como o desenrolar concentrado e enxuto das fases de uma conquista, tendo como diferencial o fato de envolver dois homens dispostos em celas separadas e contíguas de uma prisão. Do cortejo inicial, representado pelo árduo oferecimento de flores, passa-se às tentativas de comunicação – uma “conversa” com batidas na parede – entre um preso de aspecto rude e um mais jovem com feições delicadas. Evidenciada sua vaidade, fica claro que esse último é o indivíduo a ser conquistado: enquanto o jovem contempla o próprio corpo, o outro vai às lágrimas. Contudo, ele insiste em obter a atenção do vizinho e, na impossibilidade de uma efetiva conjugação carnal, procura atraí-lo para um substituto do sexo. Manipulando-se até a ereção, o preso mais velho penetra uma pequena haste oca em um buraco na parede entre as celas e, através dela, sopra fumaça de cigarro na boca do jovem. Essa fase de “consumação” delimita, entre os dois, os ocupantes dos polos ativo e passivo na relação.

Tal passividade do jovem prisioneiro como foco do interesse do vizinho e como favorito do olhar objetificador do guarda é, no entanto, matizada por sua demonstração de certo grau de controle do jogo erótico. É dele a decisão do momento para “consumar” a relação com o outro preso; além disso, através de olhares e sorrisos discretos, ele deixa clara sua cumplicidade com o voyeurismo furtivo do carcereiro. Personagem ambíguo, o jovem encarcerado é menos inocente do que sugere seu tipo mais delicado de beleza física: são exibidos seus momentos de irritabilidade e há, na porta de sua cela, uma placa com a palavra “assassino”. Isso, no entanto, não impede que sua figura seja francamente idealizada pelos seus admiradores, algo semelhante ao que acontece com o caso do marinheiro Querelle.

Duas sequências de fantasia arrematam os regimes voyeurístico e afetivo de *Un chant d'amour*. O guarda imagina uma posse sexual do jovem, que se passa em um ambiente indeterminado de fundo escuro, destacando sua nudez e posições em que o prisioneiro parece sempre submetido. Esse devaneio está impregnado de elementos colhidos da observação do casal de presos, a exemplo das flores e da passagem de fumaça. Interrompendo brevemente a narrativa, a marcada estilização e a coreografia de corpos desse segmento fazem com que, mais uma vez, o curta-metragem apresente seus personagens de modo bastante distanciado da costumeira representação visual de homens. Quando se retorna à prisão, vê-se o guarda aplacando, de modo violento, o desconforto causado pelo seu desejo ou pelo ciúme da ligação entre os presos. Ele bate no prisioneiro mais velho e empurra o cano do revólver em sua boca, algo indicativo de um interesse erótico também direcionado a seu “concorrente”. Essa submissão, por sua vez, deflagra uma fantasia desse prisioneiro, cujas características são completamente diferenciadas da imaginação de seu opressor. Em um devaneio não estritamente sexual, ele visualiza um bosque, onde brinca, discute e afaga seu companheiro, um escapismo capaz de excitá-lo na prisão mesmo diante da opressão física do guarda.

Essa polarização entre sentimento e coerção parece ser determinante para compreender aquilo que Genet chamou de “charme erótico da prisão”. As flores, que balançam entre duas janelas no início de *Un chant d'amour*, são agarradas pelo seu destinatário ao final. Contudo, ainda estão ali as grades, assim como persiste a imposta separação física dos envolvidos nessa troca.

### **Tensão entre homens**

Nos mundos do marinheiro Querelle – o do livro de Genet e o do filme de Fassbinder – o homoerotismo é, em igual medida, marginal, desestabilizador e excitante, espriando-se em toda tensão estabelecida entre os personagens. No

entanto, há uma diferença marcante na maneira como as duas obras apresentam as situações regidas por essa temática. O livro descreve um universo de contenção masculina – de acordos tácitos, de desafios aceitos sem contestação, de uniões clandestinas, de inclinações não verbalizadas –, que segue, na maior parte da trama, como privativo de um ou de uns poucos indivíduos. Um universo em que a verdade do ser e do sentir dos personagens é extensivamente recalcada e, não raro, somente acessível pelos seus fluxos de consciência. No filme, diferentemente, tem-se a impressão de que toda essa contenção está, a todo tempo, prestes a ser escancarada pela *mise-en-scène* extremamente espetaculizada de Fassbinder. Os acontecimentos desenrolam-se em um mundo autocontido e de espaços artificialmente próximos, em que tudo parece à vista, sempre disponível para o olhar não apenas do espectador, mas dos próprios personagens. Adicionalmente, o diretor desloca e assim confronta a masculinidade tradicional de seus personagens com uma preocupação estética tão convencionalmente feminina.

Há, entre o encontro que inicia e aquele que reafirma o investimento de Querelle na prática homossexual, essa impressão de segredos masculinos não tão bem guardados. No primeiro deles, o marujo trapaça em um jogo de dados com a intenção de ser passivo em uma relação com o cafetão Nono. Na trama, o encontro deveria ser escondido e acompanha-se até o cuidado de trancar a porta à chave. Contudo, o desenrolar da cena, que inclui o ato propriamente dito acontece em um quarto com amplas janelas ou paredes de vidro, através das quais se vê a rua e alguns transeuntes. A cenografia, portanto, ressalta quão pouco encoberto acaba sendo o desejo supostamente subterrâneo entre os personagens. Além disso, fica-se sabendo depois que Nono tinha percebido o subterfúgio de Querelle para vir a ser penetrado. O segundo encontro de Querelle é com o policial Mario, que já ouvira de Nono sobre a experiência com o marinheiro. A conversa dos dois é acompanhada pelo tenente Seblon, que aparece como elemento secundário da cena. Eles vão se dirigindo a um lugar supostamente reservado, mas ainda assim aberto e à altura da proa de um navio ancorado. Dessa vez, um encontro furtivo é mostrado não somente com uma incongruente e proposital exposição, mas também com a presença de uma testemunha interessada.

A descrição desses dois momentos do filme aponta para mais um elemento da tônica de espetacularização de *Querelle*: a erotização de arquétipos masculinos bem definidos, figuras icônicas inclusive similares às aquelas que animam fantasias sexuais. Desse modo, Querelle é o marinheiro de sexualidade fluida e disponível, que está ciente do apelo tanto de seu corpo exposto e sujo em decorrência do trabalho quanto do corpo realçado pelo impecável uniforme, com o qual se “escuda” em presença de Nono e Mario. Querelle é viril, forte e musculoso, porém é mais baixo do que os outros personagens masculinos. Diante da impassibilidade de Nono e Mario, ele sente-se sempre entre fascinado e humilhado. Marido da prostituta Lysiane, dona do bordel La Feria, Nono tem, no tamanho e na aparência maciça, o físico necessário para a tarefa de controlar o acesso dos homens à sua mulher. Vestido à vontade ou mais arrumado, Nono é uma presença que se impõe, como Mario. O policial tem sua posição de autoridade potencializada por roupas em couro preto e pelas armas que carrega, ostentando também joias e anéis. O arquétipo do trabalhador braçal, por sua vez, tem, como principal representante, o másculo Theo, um pedreiro barbudo de braços expostos em um macacão sem mangas.

Não é, portanto, na identificação do público com os personagens que Fassbinder está interessado em *Querelle*. Em vez de verossimilhança e aprofundamento psicológico nos moldes do cinema tradicional, seu investimento estilizado em aparências, poses, posturas e figurino busca criar densas vias de acesso para se compreender a localização dos personagens nos jogos de poder estabelecidos entre eles. Nessa dinâmica, o diretor subverte amplamente a convencional representação audiovisual masculina.

Querelle, por exemplo, cumpre dupla jornada como objeto a ser olhado e como sujeito observador. O marujo aparece sempre em exposição e não é possível identificá-lo como passivo nessa tarefa, porque – com o seu “coquetismo sistemático” – ele certamente prepara-se para ser visto, estudando a melhor aparência para cada momento e adequando suas poses a depender de seu público. Seu superior, Seblon, é sua “vítima” preferencial e, apesar de ocupar a

clássica posição de *voyeur*, está mais submetido e controlado por Querelle do que o contrário. Em mais uma inversão da divisão clássica entre agente e paciente do olhar, a porção exibicionista do protagonista atrai até uma mulher, Lysiane, como *voyeur*; ela é, contudo, mais recatada e menos ostensiva que os homens na sua observação. Com relação à sua própria porção voyeurística, Querelle tem como objeto a masculinidade poderosa de Nono e Mario. É justamente o fascínio gerado por essa atenção aos dois que o levará a decisão de se entregar a ambos. A curiosidade do marinheiro é despertada ainda pela visão do envolvimento demonstrado pelo pedreiro Gil enquanto canta para o estudante Roger. No desenrolar da trama, Gil mata Theo; Querelle, reconhecendo o assassino como um par, chega a considerar uma possibilidade afetiva com ele.

Que tal interesse tenha sido muito breve é algo em sintonia com o fato de que, nas relações predominantemente entre homens de Querelle (só Lysiane tem algum destaque), o afeto é largamente encarado como vulnerabilidade, dependência ou perda da própria identidade. No livro, os irmãos Querelle e Robert, por exemplo, vivem às turras por causa de uma extrema semelhança física entre eles. No filme, embora essa semelhança seja enxergada por Lysiane e pelos dois personagens, tal percepção não é compartilhada pelo público, porque os atores que os interpretam não são tão parecidos assim. Fassbinder tem, no entanto, um propósito nessa escolha. Ele coloca o ator que interpreta Robert também como Gil, o homem por quem Querelle chega mais perto de se apaixonar. Assim, o diretor remaneja as razões da disputa para um desejo homoerótico entre eles, o qual é ainda encenado como uma briga de rua coreografada com movimentos idênticos e conseqüente equilíbrio de forças entre os irmãos.

Cada aproximação erótica entre homens gera ansiedade no filme. Situações ritualizadas de sexo, violência e até morte são encenadas por personagens sempre em busca de pretextos ou justificativas para mitigar ou eliminar as ameaças do desejo homoerótico. Assim, Gil avança sobre Roger, mas finge apenas querer demonstrar o que faria com a irmã do rapaz. Querelle aproxima-se sedutoramente de Vic, mas termina por matá-lo. Para purgar-se do crime, o protagonista concebe

o sexo anal com Nono como necessário sacrifício autoimposto. Apoiados no não envolvimento emocional, aqueles que são ativos no sexo sentem resguardada sua virilidade, mas não negam que gostam de estar com Querelle. Já a passividade é mais temerária para os homens do filme, mesmo que seja apenas desejada ou suspeitada. O desrespeito por Seblon vai gradativamente aumentando. Gil vê-se compelido a matar Theo, a fonte dos boatos a seu respeito. O próprio Querelle alcança o objetivo de tomar para si a amante do irmão, mas, ao perder o controle de sua imagem tão cuidadosamente construída durante uma bebedeira, torna públicas as relações homossexuais entre os personagens. Acaba recebendo apoio apenas de Seblon, o único personagem que, pelo menos para si mesmo, assume ser *gay*.

Consternada por estar alheia aos jogos sexuais homoeróticos, que tanto a enojavam, Lysiane busca restaurar seu conceito de normalidade no bordel. Ela propõe que Querelle seja esquecido, como se nunca tivesse existido. Na aceitação desse pacto, as risadas altas e um tanto histéricas de Robert, Nono e Mario deixam entrever, no entanto, que as contradições e as fissuras da masculinidade convencional são irremediáveis. No fim das contas, do mesmo modo que não se puderam apagar os efeitos da passagem de Querelle em Brest, também não é possível pensar a representação masculina no audiovisual sem a apreciação do transgredir (no sentido de “ir além de”) orquestrado por Fassbinder.

### **Masturbação a bordo**

O videoclipe *Cargo de nuit* antecipa uma tendência bastante valorizada no desenrolar da história do formato, a de recorrer à transgressão como modo de assinalar a singularidade do clipe e do artista musical por ele divulgado. No caso, o objetivo parece ter sido alcançado: a canção virou um *hit*, o vídeo tornou-se o primeiro representante francês na MTV e até acabou discutido na *Cahiers du Cinéma*. Para promover o *single* do cantor Axel Bauer, Mondino

orquestrou influências e elementos de erotização masculina diligentemente evitados pela lógica comercial massiva, onde irrefutavelmente está inserido o campo do videoclipe.

Baseado na letra da canção, que trata da inquietação de um personagem longamente embarcado, *Cargo de nuit* retoma o arquétipo do marinheiro aos moldes de Querelle. Investe-se, assim, em uma figura cujo *métier* define um desejo flexível ora direcionado aos companheiros de trabalho ora às mulheres presentes nos portos, mas certamente privilegiando o homoerotismo. A orientação seguida não foi a de desenvolver uma narrativa a partir dessas sugestões. Ao invés disso, o videoclipe busca um apuro da representação masculina, que está completamente imersa no âmbito da estilização, do espetáculo: “um clipe sobre homens, no qual a estética desempenhasse um grande papel”, como declarou Mondino a *Cahiers*.

O protagonista de *Cargo de nuit* faz pouco além de interpretar a canção. Ele mostra-se como um não agente de atitude fleumática, deitado na maior parte do tempo. Essa inclinação para a passividade torna-o um ideal depositário da observação intensiva do espectador, o qual tem acesso à sua imagem sem a mediação do olhar de outros personagens. O clipe põe-se então a esmiuçar sua aparência, fazendo a câmera passear pelo corpo entediado de Bauer. A maneira como ele se veste busca realçar seu apelo sensual. O quepe, a pulseira e a calça pretos e de couro são evocativos da cultura *leather* ou S&M, lembrando o personagem Mario do filme de Fassbinder. Em termos de influências, no entanto, esse marujo assemelha-se mais com o jovem prisioneiro de *Un chant d'amour*, ambos indolentes e confinados.

Solitário na cabine, o personagem deixa-se levar por fantasias com pessoas atraentes. É notável que – sublinhando uma espécie de invocação masturbatória – Bauer apareça sempre separado desses indivíduos, ou seja, sem acesso efetivo a eles. A imagem diáfana de uma mulher dançando aparece projetada nas paredes e no teto, tendo sua imaterialidade assim reforçada no próprio universo do clipe. A



partir do refrão da canção, que faz referência a uma máquina “alta e estrondosa”, começam a aparecer também homens musculosos e suados, os quais trabalham no ambiente cheio de vapor de uma caldeira. Esses novos representantes masculinos são mostrados um de cada vez e têm diferentes tipos raciais, mas, no conjunto, representam o apelo sexual de mais um arquétipo masculino: o do trabalhador braçal. Eles são o oposto da inatividade do protagonista de Bauer. Seja lidando com as máquinas ou praticando exercícios, toda sua movimentação é organizada de modo estilizado como uma coreografia viril.

Tem-se, de um lado, o marujo como um genuíno e passivo objeto de contemplação, que só não emula por completo a posição tradicionalmente feminina porque são derivadas dele as imagens fantasmáticas mais erotizadas. O corpo disciplinado dos trabalhadores, por outro lado, é exibido em plena ação, preservando elementos da masculinidade convencional em imagens de inegáveis homens-objeto. Dyer (DYER; NEALE, 1992) aponta essa ênfase na força e voluntariedade como uma estratégia culturalmente disseminada para mitigar ou resistir à objetificação masculina. Contudo, no caso de *Cargo de nuit*, investe-se, ao menos, em dois tipos diferentes de personagens masculinos, colocando-se inclusive o protagonista – sujeito da fantasia sexual engendrado – no polo de representação ainda menos habitual para homens. Há, nessa obra, um reconhecimento – precoce na história do campo do videoclipe – de certa variedade do desejo homossexual.

Infelizmente, essa inclinação progressista não se estende à representação da mulher. A figura feminina do videoclipe tem uma imagem evanescente, da qual não se vê o rosto, mas da qual se explora o nu frontal. Uma mulher, por fim, tão genérica quanto as *pin-ups* espalhadas na cabine. Não é de se espantar, portanto, que seja a representação masculina do clipe aquela que veio a ter maior influência cultural posterior; a forma de exibição de tipos trabalhadores no vídeo *Express yourself* (David Fincher/Madonna, 1989) é, por exemplo, tributária do trabalho de Mondino, o qual, por sua vez, voltou aos marinheiros objetificados em suas fotografias e em vinhetas publicitárias.

## Conclusão

Embora um espaço de três décadas separe *Un chant d'amour* de *Querelle* e de *Cargo de nuit* e outras três separem estes últimos do momento de realização deste artigo, essas obras continuam apartadas da abordagem dominante da masculinidade. Elas ainda trazem representações desafiadoras da sexualidade e do corpo de homens, que se apoiam em uma síntese entre convenções tradicionais e novidades relativas à época de sua produção. Há, assim, reelaboração, mas não destruição dos arquétipos trabalhados. O aparecimento de homens-objeto na posição “para ser olhado” funciona como importante reconhecimento da existência de desejantes homoeróticos entre os espectadores. Além disso, as obras confrontam as dificuldades de inclusão da homossexualidade, tematizando a resistência a ela ou a ambiguidade de assunção desse desejo.

## Referências bibliográficas

BEAUVAIS, Y. Kenneth Anger, Gregory Markopoulos et Jean Genet. **Vertigo**, n. 14, p. 63-64, 1996.

DYER, R.; NEALE, S. Images of Men. In: CAUGHIE, J.; KUHN, A.; MERCK, M. (Ed.). **The sexual subject: a screen reader in sexuality**. Londres: Routledge, 1992, p. 265-290.

GENET, J. **Querelle: amar e matar**. Lisboa: Publicações Europa-América, s./d., 183 p.

JOUSSE, T.; OSTRIA, V. La touche Mondino. **Cahiers du cinema**, n. 434, p. 81-89, 1990.

MULVEY, L. Visual pleasure and narrative cinema. In: BAUDRY, L.; COHEN, M. **Film theory and criticism**. Nova York: Oxford UP, 1999, p. 833-44.

STRAAYER, C. **Deviant eyes, deviant bodies: sexual re-orientation in film and Videos**. Nova York: Columbia University Press, 1996, 349 p.

---

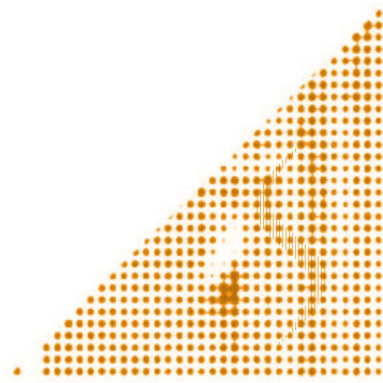
\* Bolsista Fapesp.

2. Sessão individual "Experimentação com imagem e som".

3. *E-mail*: [digobarreto@gmail.com](mailto:digobarreto@gmail.com)



# Afeto



## Narrativas sensoriais

### A lógica do sensível em Cao Guimarães<sup>1</sup>

Osmar Gonçalves dos Reis Filho (UFC, professor doutor)<sup>2</sup>

#### Introdução

O lançamento de *Ex-isto* (2010), no último festival de Gramado, parece confirmar Cao Guimarães como um dos diretores mais inventivos da nova geração. Com um trabalho desafiador, se aventurando na fronteira entre cinema e artes plásticas, entre documentário e videoarte, Cao parece ter consolidado nos últimos anos um olhar único e singular, uma verdadeira escritura audiovisual. *Ex-isto* é seu primeiro trabalho ficcional, um desafio para um diretor acostumado a trabalhar sem roteiros, a operar através do improviso, da elaboração estética do acaso e do acidente. Embora apresente novos elementos à sua produção – como o trabalho com atores profissionais e o diálogo com a estrutura ficcional –, *Ex-isto* mantém as marcas de “escrita” que o caracterizam: uma grande economia e delicadeza nos modos de filmar, uma atenção especial ao banal (aos pequenos acontecimentos que emergem nas imagens), a valorização da imagem e do tempo em detrimento do fluxo narrativo.

Operando na contramão da produção contemporânea, os filmes de Cao tendem a privilegiar, de fato, não o desenrolar de um acontecimento ou o desenvolvimento de um raciocínio, mas a descrição pura de paisagens e eventos, a imagem e o tempo em si mesmos. Seus trabalhos nos apresentam imagens autônomas, blocos de espaço-tempo que não se subordinam uns aos outros. O resultado é que da obra de Cao, dificilmente, depreendemos intrigas, conflitos,

encadeamentos dramáticos. Seus filmes costumam apontar antes para algo mais frágil e tênue: a passagem do vento, um certo tom de azul, uma lágrima, o silêncio. São devires, mais que histórias. Um conjunto de imagens que aparece como descrições puras, que emergem como potências sensoriais e afetivas, fora de um finalismo ou de um esquema sensório-motor. Trata-se de um cinema de vidência, uma prática cinematográfica que acredita na constituição de um novo olhar sobre o mundo – um olhar que se propõe mais livre, poético, sensorial.

O intuito deste artigo é estabelecer um diálogo com a obra do diretor mineiro para que possamos pensar, a partir dele, mas também para além dele, a emergência de um tipo de produção contemporânea que se sustenta na autonomia da imagem, que aposta em sua força plástica e fragmentária mais do que na narração ou em qualquer outra articulação de linguagem. Esses filmes recusam a ideia do cinema como representação e afirmam uma compreensão do audiovisual que vai além do “contar histórias”. De fato, se há narrativa nesses trabalhos, trata-se de narrativas mínimas ou insipientes, de formas expressivas ligadas a uma *lógica do sensível*. Nossa hipótese é de que Cao põe em jogo narrativas sensoriais, filmes que funcionam através de blocos de sensações, de um sistema de impressões ínfimas e imperceptíveis, daquilo que Leibniz chamou de *pequenas percepções*.

### **Devires mais que história**

Grande admirador do cinema alemão, Cao Guimarães parece levar à risca a fórmula de Werner Herzog, segundo a qual “o mais bonito é o que acontece depois de o plano terminar”.<sup>3</sup> Em seus filmes, com efeito, o que se destaca são os intervalos, os interstícios, aquilo que surge entre uma ação e outra, entre uma fala e outra – o que emerge no momento em que os corpos se distendem e o silêncio se instala. São pequenos acontecimentos, tempos mortos, microações.

Trabalhando a partir de uma temporalidade lenta e uma câmera sempre atenta ao micro e ao banal, Cao descreve acontecimentos sem maiores encadeamentos, sem intrigas que levem a um desenlace final. Para o fotógrafo e diretor mineiro, de fato, não parece haver muito interesse na construção de uma trama ou no desenrolar de um acontecimento. Seus filmes focam antes em pequenos gestos, em acontecimentos mínimos e tendem, por isso, a privilegiar planos autônomos, desconectados, planos onde não há continuidade entre uma ação e outra, entre um espaço e outro, planos onde encontramos um olhar essencialmente contemplativo – atento aos detalhes, às sutilezas, aos pequenos eventos que emergem nas imagens.

Como já notou Esther Hamburger, na obra de Cao é possível destacar um olhar atento e minucioso, um olhar fotográfico que se debruça sobre o mundo, sobre suas potências e banalidades, mas que, ao mesmo tempo, se abstém de organizá-lo, que não deseja fazer comentários nem busca continuidades (HAMBURGUER, 2007). Cao aposta sobretudo na força contemplativa das imagens, descrevendo os acontecimentos sem introduzi-los em cadeias que os estruturam ou possam explicar. Em seus filmes, as imagens não se encadeiam umas nas outras, não se prolongam formando linhas, elas tendem a valer por si mesmas, são descrições puras, fragmentos contemplativos, planos e movimentos que valem por si. Parafraseando Deleuze, diríamos que “em vez de uma imagem depois da outra, há aqui uma imagem mais a outra” (DELEUZE, 2006, p.255). Trata-se de um cinema de devires, um cinema mais preocupado com a duração e a força plástico-sensível das imagens do que com o enredo ou as histórias.

Essa autonomia imagética está presente em toda a filmografia do diretor mineiro, desde os primeiros curtas, como *O sopro* (2000), *Hypnosis* (2001), *Nanofonia* (2003), até os longas mais recentes, como *Acidente* (2005), *Andarilho* (2006) e *Ex-isto* (2010). Em alguns casos, no entanto, como no curta *Concerto para clorofila* (2005), essa autonomia é levada ao seu ápice. Realizado no Museu de Arte Contemporânea do Inhotim (CACI), esse pequeno poema visual nos lança em uma espécie de mundo desdiferenciado, lá onde as imagens não têm mais

centro privilegiado, onde não existe aparentemente mais sujeito ou objeto, ação e reação, antes ou depois. Nesse trabalho, as imagens apenas variam, deslizam umas sobre as outras, se conectando livremente, sem que para isso haja distâncias ou fronteiras. *Concerto para clorofila* se apresenta, assim, como uma espécie de vídeo-coleção, um inventário audiovisual composto de pequenos acontecimentos da natureza, de micro-eventos captados de muito perto, de tão perto que podemos quase tocá-los, sentir seu cheiro, sua textura. São fragmentos de flores e plantas, imagens de teias de aranha, de galhos e gotas de chuva, todos desfilando com a mesma importância, com o mesmo valor sob nossos olhos, pois não há aqui uma hierarquia, não existe uma imagem privilegiada, elas apenas se sucedem seguindo uma espécie de ordenação serial. Nesse contexto, o que se observa é uma crescente autonomia da imagem, é sua valorização enquanto signo (puro), independentemente de uma história ou de uma estrutura narrativa que a motive.

Aqui como nos longas, portanto, identificamos uma aposta em outras lógicas e temporalidades, em outros modos de se relacionar com o cinema e com o mundo. Nesses trabalhos, há uma aposta no fragmento, naquilo que “transborda” as concatenações, que “excede” os encadeamentos teleológicos e/ou actanciais. Cao parece jogar com o que Maya Deren denominava de “verticalidade do poético”, isto é, a força do instante e da suspensão, a força da imagem em si mesma, a imagem como presença – seu devir e suas potências fora de um finalismo, fora de um esquema sensório-motor. Isso se faz visível não só pela fragmentação do espaço e dos acontecimentos nos filmes, mas também pela predileção pelo detalhe, por essa vontade de Cao de explorar o fragmento, perder-se na textura, nas qualidades plásticas e sensoriais da imagem. De fato, é o “em si” da imagem que interessa ao diretor mineiro: não apenas a natureza que há para ver por trás da imagem (como ocorre na produção cinematográfica corrente), mas a natureza da própria imagem, seu corpo, sua materialidade, suas qualidades puras.<sup>4</sup>

É nesse sentido que falamos em uma política da imagem nos filmes de Cao Guimarães. Não se trata de assinalar uma tendência ou doutrina formalista. Pelo contrário, o próprio diretor já afirmou, várias vezes, que seu trabalho é um



esforço de resistência ao maneirismo grandiloquente que caracteriza certa produção audiovisual contemporânea – esse cinema com verve formalista, guiado pela maquinaria do efeito, pela lógica espalhafatosa do espetáculo e do artifício.<sup>5</sup> O que ocorre nos filmes de Cao é que a imagem ganha realmente um novo estatuto: ela passa a ser valorizada em detrimento do fluxo narrativo, não se encadeia mais num todo, mas passa a ter valor por si, pelas sensações e afecções que pode provocar.

Dito de outro modo, não é mais o prazer ou a dor envolvente da narrativa que se coloca em primeiro plano aqui, mas a força singular da imagem, sua capacidade de promover novas visões de mundo, de engendrar acontecimentos estéticos de intensa potência – experiências visuais fortes, que desautomatizem nossa percepção, que nos façam perceber o poético no aparentemente banal, o inesperado no que há de mais ordinário.

### **As qualidades puras ou o afeto puro enquanto expresso**

Curiosamente, as imagens apresentam nos trabalhos de Cao Guimarães uma qualidade bastante singular. Trata-se de construções ambivalentes, pouco significantes, signos que não conotam, que se instalam numa fronteira entre o ver e o não ver, entre a representação e a pura expressão. Nas obras do diretor mineiro, de fato, as imagens frequentemente deliram, ganham uma natureza imprecisa e misteriosa. Como em *Andarilho*, onde elas vibram e evaporam no ar no momento em que cruzam o calor do asfalto ou na sequência de abertura de *Acidente*, onde não vemos propriamente imagens, mas um tracejar indeciso de luzes, um esboço ainda por vir, um rascunho ainda por se formar na tela. Quase-imagens, traços sensíveis procurando emergir do escuro profundo.

Sem dúvida, as imagens aqui são menos referenciais que expressivas. Elas tendem a nos apresentar qualidades puras antes que estas se atualizem num estado individualizado de coisas. Mais do que espaços e/ou situações definidas, concretas, elas instauram atmosferas, estados de espírito, forças instáveis ainda em devir.

É curioso perceber, por exemplo, que em boa parte de seus trabalhos, não temos as referências histórico-sociais mais imediatas. Dito de outro modo, nós não sabemos ao certo onde estamos, onde fica aquela rua ou aquela cidade, quem são as personagens ou em que tempo os acontecimentos ali mostrados se dão. Em *Andarilho* e *Acidente*, por exemplo, não há legendas, não sabemos quem são aqueles homens. São homens quaisquer, homens ordinários passando por estradas ordinárias em algum ponto desconhecido do Brasil.

Nesses filmes, as imagens parecem ter sido arrancadas de suas coordenadas espaçotemporais, privilegiando ou fazendo surgir, justamente, as qualidades, “o afeto puro enquanto expresso”, segundo a fórmula de Deleuze (2004, p.138). Antes de tudo, é como qualidade e como afeto que esses vídeos procuram nos atingir. Eis aí sua força, a arquitetura secreta da obra de Cao.

Em seus trabalhos, o espaço de fundo ou o espaço circundante da imagem tornam-se espaço-qualquer. O que passa a importar e a nos afetar então é a expressão, a potência de cada rosto, de cada paisagem e tudo a que isso possa nos remeter: o silêncio, a expectativa, a perambulação, o medo. Nesse contexto, a narrativa e suas significações tendem a ficar em suspenso, tendem a ser substituídas por outra “história”, feita agora por blocos de afetos e sensações. Se há narrativa nesse contexto é uma que se estabelece segundo uma lógica sensorial, operando através de um sistema de afetos, de pequenas impressões, de sensações ínfimas.

Em *The cinematic body*, o teórico americano Steve Shaviro descreve uma certa produção audiovisual contemporânea que se constrói ou se apoia sobre uma *lógica do sensível* (SHAVIRO, 1993). Trata-se de uma produção que não inventa ou representa um estado de coisas, mas cria uma fascinação visual sem ter referências histórico-sociais imediatas. São vídeos e filmes que nos afetam, em primeiro lugar, como imagem e como sensação. Há neles, de fato, um investimento na materialidade das imagens, em sua potência plástica e afetiva, e também a aposta em uma temporalidade que se desloca das ações

dos personagens em direção à duração, a um tempo múltiplo e aberto, fora dos eixos. Nesses trabalhos, o tempo é liberto de seus grilhões (da teleologia, do reconhecimento, da verossimilhança, da totalidade) aparecendo como duração, como devir e mudança constante.

Ora, uma das primeiras sensações ao nos relacionarmos com filmes de Cao é a da natureza do tempo, que se dilata, que se estende como uma nota suspensa no ar. A câmera lenta é um recurso recorrente em seus filmes, assim como os planos longos que nos deixam em contato com o fluir do tempo, com a experiência do tempo em sua duração e espessura. Cao nos revela, por meio desses procedimentos, um tempo que não é cronológico nem homogêneo, mas que guarda diferentes durações e intensidades. Mais do que isso, ele parece acreditar muitas vezes num conceito de tempo que não é transição, mas que para e se imobiliza. Um tempo suspenso, como as primeiras imagens de *Concerto para clorofila* que duram em média dez segundos e das quais não podemos dizer se estão realmente em movimento lento ou paradas. Trata-se de um tempo fora da teleologia, tempo de agora no qual, como diria Walter Benjamin (1985, p. 232), “se infiltram estilhaços do messiânico”.

Recentemente, Andrea França também chamou atenção para certos filmes contemporâneos que se colocam no limiar entre o narrativo e o não narrativo, entre as narrativas convencionais e idealizantes do cinema clássico e as narrativas reflexivas (falsificantes ou disnarrativas) do cinema moderno (FRANÇA, 2005). Para França, esses filmes têm como principal característica o fato de serem implicados por um corpo de sensações e afetos. Há neles, de fato, todo um sistema de sensações que é percebido na imagem e no qual trabalham os afetos puros, as impressões mínimas, dadas pela composição, pelas cores, pelos ritmos do filme. Essa concepção de narrativa faz deixarmos de lado as ideias de representação e de reconhecimento para vivermos um evento em imagem, isto é, viver uma experiência audiovisual como encontro precário.

Nesses trabalhos encontramos a captação/criação, pelo olhar da câmera e pela montagem, de um mundo aberto e em devir. São novos pontos de vista sobre o mundo, novas formas de pensamento e de experiência que se afirmam. Através da valorização da imagem e do tempo, as narrativas apresentam um novo sujeito (dialógico, polifônico) e põem em movimento novas relações com o outro, relações mais abertas às ambiguidades e às transformações do real.

### **Dos sentidos (cognitivos) ao sentir: as pequenas percepções**

Em nossa opinião, as opções estéticas de Cao não constituem uma operação formal apenas, mas revelam a busca por novos processos de subjetivação, por outros modos de ser e estar no mundo. A postura poética de Cao parece estar conectada a uma busca por experiências que visam não mais dominar ou interpretar o mundo, mas experimentá-lo. De fato, seus filmes apresentam não exatamente o drama da comunicação, mas algo a incomunicar (se é possível falarmos nesses termos), algo de impreciso e anterior: a sensação, o afeto, as pequenas e micropercepções. Trata-se aqui de sentir a presença das coisas, de colocar em movimento modos de apropriação mais corpóreos e não hermenêuticos.

Não que esses filmes abdicuem do pensamento ou defendam uma espécie de “perda do sentido”. Faríamos injustiça ao empreendimento poético de Guimarães se o inscrevêssemos no campo do niilismo ou de um *nonsense* cabal ingênuo. O que ele faz é subverter a dominação secular da forma sobre a matéria, das classes intelectuais sobre as sensíveis, trabalhando em um regime de intensidades, de pequenas ou micropercepções.

O primeiro pensador a estudar esse campo singular ligado à arte e à percepção foi Leibniz. Segundo o filósofo alemão:

Essas pequenas percepções, devido às suas conseqüências, são mais eficazes do que se pensa. São elas que formam este não sei quê, esses gostos, essas imagens das qualidades dos sentidos, claras no conjunto, porém, confusas nas suas partes individuais, essas impressões que os corpos circunstantes produzem em nós, que envolvem o infinito, esta ligação que cada ser possui com todo o resto do universo (*apud* GIL, 2005, p.22).

Para Leibniz, nós somos o tempo todo invadidos por essas percepções – mais do que gostaríamos de assumir, aliás. Elas simplesmente se impregnam em nós, nos assaltam cotidianamente, atingindo nosso inconsciente. As pequenas percepções constituem, de fato, um fenômeno de limiar, não consciente, algo que atravessa nossa percepção cotidiana. São experiências que nos envolvem sem que tenhamos consciência e das quais só temos noção dos efeitos, após termos sofridos suas conseqüências. É como a influência que certas pessoas exercem sobre nós por sua simples presença, antes mesmo que iniciem uma conversa ou falem qualquer coisa: sentimos algo, sentimos sua força, mas trata-se de algo que não podemos descrever ou verbalizar. São percepções não visíveis, inefáveis. Isso não quer dizer, contudo, que elas não sejam percebidas. De acordo com Leibniz, as pequenas percepções compõem *nuvens* ou *poeiras de sentido*, formam atmosferas e nelas há uma espécie de tendência anunciada ou pressentida.

É aqui que atuam a intuição e o pensamento abduutivo – o único tipo de raciocínio que, segundo o semiótico Charles S. Peirce, é capaz de gerar novas idéias (PEIRCE, 2001). Para José Gil, as pequenas percepções ultrapassam mesmo a percepção trivial, pois “não se dá mais como simplesmente cognitiva ou unicamente sensorial. Trata-se agora de uma percepção de forças” (*apud* GIL, 2005, p.22). Gil afirma que as pequenas percepções nos abrem para algo que é do domínio das forças e não somente das formas, subvertendo assim uma dominação secular no campo das artes e da filosofia.

O filósofo português explica ainda que as pequenas percepções induzem uma abertura dos corpos, convidando a uma espécie de osmose. Para ele, a atmosfera formada pelas pequenas percepções torna-se um “*meio* que impregna imediatamente os corpos”, dissipando as fronteiras entre o exterior e o interior, entre os corpos e as coisas, o eu e o outro (GIL, 2005, p.22). A dinâmica dessa osmose atua então tornando o interior coextensivo ao exterior, como se o espaço do corpo se dilatasse, prolongando seus limites. A atmosfera permite assim a criação de um corpo sensível, um campo onde há uma afecção mútua e encarnada entre homem e mundo.

Os trabalhos de Cao parecem operar dentro dessa lógica do sensível, estabelecendo uma relação sensorial com o espectador, uma relação de ordem intuitiva, mas que ao mesmo tempo não deixa de forçar o pensamento. Trata-se, entretanto, de um pensamento paradoxal (não causal, não conclusivo), não-hermenêutico. Instável e hesitante, este é um pensamento que se tornou “estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional” (RANCIÈRE, 2005, p.32). Trata-se de um pensamento precário, que está em tensão com seus próprios limites, um pensamento “que nasce do corpo a corpo com a experiência, em um processo de afecção mútua e que se constitui necessariamente por um desconhecimento, por um pensamento que ainda não pensa” (BRASIL, 2010).

Antonin Artaud foi um dos primeiros teóricos a defender a importância de um pensamento sensorial no campo das imagens. Segundo o poeta francês, o cinema deveria atingir o espectador não através do discurso ou da significação, mas emocional e corporalmente. Na perspectiva de Artaud, a potência da nova arte não era tornar visível o pensamento, expor seus mecanismos (a doutrina do monólogo interior), tal como propunha Eisenstein. O que cabia às imagens em movimento era manifestar antes uma espécie de impotência, um “impensado” ou um “impoder” do pensamento, justamente aquilo que não se deixa pensar, todo um aquém ou além do pensamento – seu limite e sua possibilidade (DELEUZE, 2006, p.215).

Ora, é aqui justamente que as obras de Guimarães se instalam. Elas nos confrontam com imagens indeterminadas, que transbordam os sentidos, que fogem à leitura e suspendem o significado. São imagens impregnadas pela sensação mais do que pela significação, se apresentando como vibração e ritmo, como afetos e perceptos puros. Diante dessas imagens, o corpo se vê submetido a uma atmosfera onde “nada de preciso é ainda dado”, onde presenciamos um jogo de forças mais do que de formas. Trata-se de um universo onde o pensamento apenas se insinua, se desprendendo levemente da experiência.

Cao Guimarães nos coloca, assim, em contato com o inefável, o indizível. Neste contexto, torna-se difícil explicar, buscar continuidades ou linhas de sentido. O que se faz visível, o que se torna manifesto é a própria impossibilidade da explicação, são os limites do pensamento. Inseridos nesse lugar precário, não conseguimos mais explicar, discernir, agir. Resta-nos o esforço, como diz Blanchot, “[...] não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos” (BLANCHOT, 1997, p.81). Aqui, a razão e a procura de sentidos são convidadas a se retirarem abrindo espaço para formas de interação mais corpóreas e imediatas com o mundo.

## Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. [Obras Escolhidas vol. I]
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BRASIL, André. **Tela em branco: da origem do ensaio ao ensaio como origem**. Disponível em [http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_1145.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1145.pdf). Acesso em 28 de junho de 2010.
- DANEY, Serge. **A rampa**. São Paulo: CosacNaify, 2010.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento, cinema 1**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo, cinema 2**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- GIL, José. As pequenas percepções. In: LINS, Daniel; FEITOSA, Charles (orgs.). **Razão nômade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FRANÇA, Andrea. Foucault e o cinema contemporâneo. **Revista Alceu**. Vol. 5, n.10, junho de 2005, p.30-39.
- PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO Experimental; Editora 34, 2005.
- SHAVIRO, Steven. **The cinematic body**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

- 
1. Trabalho apresentado no Seminário – Cinema como arte, e vice-versa
  2. *E-mail*: [osmargoncalves@hotmail.com](mailto:osmargoncalves@hotmail.com)
  3. Citado por João Moreira Salles, em seu filme *Santiago* (2007).
  4. Algo que parece ser uma influência da estética do vídeo nas obras do diretor. Lembramos que Cao Guimarães possui um intenso diálogo com as artes plásticas e durante muito tempo teve no vídeo seu principal suporte de criação. Mais do que um suporte, diríamos, o vídeo foi para o diretor um instrumento vital e cotidiano: um modo de ser e viver em imagens. Ora, segundo Philippe Dubois, foi o vídeo que – nos anos 60, três décadas após o fenecimento das vanguardas históricas – forçou o espectador a contemplar novamente a imagem nela mesma, a concentrar sua atenção nos detalhes, na superfície, na própria materialidade da imagem (DUBOIS, 2004). O intuito era libertar nossa percepção, tornada por demais seletiva nos encadeamentos dramáticos e actanciais do cinema tradicional.
  5. Ver a este respeito Daney (2010).



## **Políticas do afeto**

### **Linhas de força do cinema brasileiro contemporâneo<sup>1</sup>**

Ramayana Lira (Unisul, professora doutora)<sup>2</sup>

Desde o que se estabeleceu a Retomada do Cinema Brasileiro, em meados dos anos 90, a crítica especializada divide-se entre uma celebração – inegavelmente imiscuída em discursos oficiais e mercadológicos – um tanto apressada de uma suposta diversificação da produção e uma cautela que procura escapar às generalizações e se ater aos filmes em particular, para deles extrair possíveis relações que possam constituir critérios que tracem as linhas de força da cinematografia nacional (NAGIB, 2002; ORICCHIO, 2003; DEBS, 2004; EDUARDO, 2005). Uma década e meia após a reorganização do ciclo produtivo, essa segunda atitude continua relevante, no que pode ajudar o entendimento dessas linhas de força no cinema que se faz mais recentemente.

Marcada por um vocabulário restrito, que retoma termos como estética da fome, realismo, marginalidade, má consciência, alegoria e identidade, há uma tendência nos estudos sobre cinema brasileiro que pode acabar por generalizar um tipo de abordagem que levaria a um engessamento das análises, ignorando as singularidades das obras ou relevando afiliações. Os filmes de um grupo de jovens realizadores brasileiros (entre os quais Daniel Caetano, Tiago Mata Machado, Esmir Filho, Petrus Cariry, Eduardo Valente, Bruno Safadi, os irmãos Pretti, Felipe Bragança) apresentam um real desafio à crítica, na medida em que parecem escapar a esse vocabulário, colocando-nos diante de problemas de outra ordem. Passando ao largo de temas repisados pela cinematografia nacional, como a violência urbana e o revisionismo histórico, os filmes dessa geração exigem

parâmetros para leitura que permitem repensar a potência política do cinema brasileiro. Além disso, parece haver uma abertura para imagens outras que não as “imagens do Brasil”, remetendo a uma política da pós-identidade que extravasa os contornos de narrativas de nação, classe, raça e gênero. Ainda nesse sentido, o cinema de que se fala aqui tende a suspender os julgamentos em relação à “realidade” nacional, optando por configurações mais singulares e menos alegóricas. Dessa forma, cabe identificar e analisar esse conjunto recentíssimo de obras, destacando seu modo de produção (em especial as estratégias de fomento), o intenso regime colaborativo da realização (que leva, necessariamente, a uma reavaliação da ideia de autoria) e a relação entre criação, crítica e cinefilia.

Cabe, ainda, pensar no questionamento imposto ao estatuto da imagem cinematográfica, que vacila entre o documental e o ficcional, sem procurar um ponto de resolução (e que se mostra não apenas em filmes mais evidentemente ficcionais, mas em obras de diretores documentais como Gustavo Spolidoro, Sérgio Borges e Gabriel Mascaro).

Sem a ambição de classificações totalizantes, o que se propõe aqui é esboçar algumas das linhas de força desse cinema recente, mapeando movimentos sugeridos por filmes realizados nos últimos anos, que indicam pontos de fuga a estéticas e temáticas ubíquas. Quero, pois, apresentar alguns desses movimentos, explorando de maneira breve três filmes para, em seguida, trazer algumas considerações de ordem metodológica. Localizo alguns paradoxos que parecem alimentar a imagem na produção recente. Essa estrutura, reconheço, aproxima-se bem de uma fuga, em sentido musical, com a apresentação de temas que são tomados em cada parte, mas também como sinônimo de escape, um abandono consciente da busca por uma coda, algo que finalize e conclua.

Vamos, então, ao primeiro movimento. Em uma casa de classe média alta no Rio de Janeiro, um entregador e sua namorada, a empregada doméstica, são flagrados pelo dono da casa ao tentar roubar a família para quem trabalham. O entregador toma o patrão como refém. Um tenente da polícia militar que passava

pela rua invade a casa sozinho, na tentativa de parar o crime. A sua precipitação acaba levando à morte do refém. Esse é o ponto de partida de *No meu lugar* (2009), de Eduardo Valente. O roteiro, contudo, não nos apresenta todas essas informações de imediato. O que temos, nos primeiros minutos do filme, é a entrada do policial na casa, mas não imagens do que acontece lá dentro. Um plano geral da fachada encobre de mistério a ação do tenente e a imagem do criminoso e da vítima. A violência é ouvida: é o som *off* que indica que algo deu errado. Somos, a partir daí, levados à coexistência de três temporalidades: a do policial, Zé Maria (Márcio Vito), que lida com as consequências de sua intervenção imediatamente após o crime; a da família que mora na casa, em especial a esposa, Elisa (Dedina Bernadelli), retornando após cinco anos morando em Curitiba; e a do entregador Beto (Raphael Sil) e da doméstica Sandra (Luciana Bezerra), nas semanas que antecedem o roubo. Essa organização narrativa faz do filme um relato sobre a capacidade de articulação da memória, que é reconstruída, apenas, a partir do rearranjo dos tempos paralelos. Os personagens pouco se tocam em algum presente diegético, mas a história (e a memória) só se torna possível a partir de um comum que está na matéria mesma do filme. Mais do que um problema de representação, poderíamos arriscar, a comunidade, aqui, é uma construção coletiva a partir das peças que vão sendo remontadas, e o crime é, ao mesmo tempo, aquilo que aproxima os personagens e os espalha pelas temporalidades da narrativa.

O dispositivo de fragmentar uma narrativa sob diversos pontos de vista não é novidade no cinema. Akira Kurosawa e Quentin Tarantino, por exemplo, já o fizeram de maneira magistral. Contudo, o filme de Valente não recorre a um centro de onde irradiaria uma “verdade” narrativa, ou seja, está menos preocupado com a reconstrução “policial” dos fatos e mais com as intensidades que atravessam cada personagem em seus tempos: os silêncios que os definem; os gestos replicados (por exemplo, os cigarros acesos, os corpos deitados no sofá, as conversas ao celular). A sua política<sup>3</sup> reside realmente nesses deslizamentos que constroem a memória-filme. Essa memória é figurada na tensão criada na fotografia entre o

apagamento nos pontos escuros e os lampejos insistentes de coisas e pessoas; a memória torna-se, assim, tênue nuvem de pirilampos.<sup>4</sup> A imagem é campo de batalha entre o escuro que quer tragar e as formas e contornos que precisam ser redefinidos a cada reenquadramento ou movimento de câmera.

Não é à toa que uma das mais emblemáticas reconfigurações que o filme promove é a da figura do pai.<sup>5</sup> O totem, a fala da lei são postos em crise. O pai morto no início do filme reaparece em sonho e nas imagens gravadas em vídeo, fantasma, ou, antes, espécie de fogo-fátuo, luz fria que vem da decomposição da matéria orgânica. A relação de Zé Maria com sua filha, por sua vez, beira o incesto e é ameaçada pela incapacidade do policial de lidar com as consequências do crime. A figura paterna de Betão é o tio alcoólatra.<sup>6</sup> O que o filme parece sugerir é exatamente a dissolução das posições centrais, seja na forma como a narrativa é agenciada, seja na redistribuição dos papéis sociais.

Ao final de *No meu lugar*, uma canção serve como *postscriptum*. A letra diz: “lá onde acaba / longe da fala / tudo que afeta / é aqui”. Talvez seja esse o lugar a que se refere o título: um aqui onde o que afeta abre o presente para a reconstrução da memória através dos lampejos dos personagens. Estes já não agenciam uma narrativa que emana de um centro, mas dispersam os acontecimentos nos afetos, que não são mais do que pequenas luzes, formas que se constituem apesar das sombras. Esse é o movimento dos vaga-lumes, da imagem paradoxal entre a memória que se apaga e aquela que resiste, apesar de tudo.

Um segundo movimento, agora. Um movimento que é espera, preparação, erro. No início de *Os monstros* (2011), de Luiz e Ricardo Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes, temos também uma luta contra a escuridão. Os planos iniciais trazem a figura solitária de um músico que produz sons dissonantes, já antecipando, assim, uma das questões mais caras ao filme: a tensão entre a tradição artística e a expressão individual, entre o conforme e o “informe”. Mas eu já havia anunciado que se trata, também, de uma espera, uma preparação. O músico e mais dois amigos, técnicos de som insatisfeitos com o trabalho em uma produção audiovisual

banal, erram pelas ruas da cidade, vão a festas, embebedam-se, numa tênue linha narrativa que parece se sustentar apenas como longo prólogo para o verdadeiro encontro, a verdadeira comunhão – o momento em que um segundo músico aparece para iniciar uma *jam session* que toma todo o quarto final do filme.

O fazer coletivo, do filme e da música, manifesta a força afetiva do projeto. Assentado sobre uma aporia, *Os monstros* aposta nessa criação coletiva que dissolve a autoria em vários corpos, ao mesmo tempo em que reforça uma certa ideia romântica do gênio não compreendido. É assim, por exemplo, que o músico perde o espaço em um bar onde tocava suas composições experimentais para uma dupla de intérpretes no estilo “voz e violão”, que sobe ao palco já entoando a clássica canção do barzinho, composta por Djavan, “Sim ou não”. Há um flagrante contraste entre o empenho criador e a mera reprodução de clichês. Os mosqueteiros errantes<sup>7</sup> não escondem sua busca por uma pureza, uma liberdade de expressão que o músico associa à sua condição de “amador apaixonado”.<sup>8</sup> É no movimento e nos encontros – “bons encontros” – na cidade que os personagens veem sua potência de agir aumentada. Criar é uma questão de partilha de um instante, onde é menos importante o rigor que almeja um produto bem acabado e muito mais relevante o processo que coloca em risco a imagem mesma, quando esta está imbricada na criação de um mundo. O caráter performativo do filme é evidente no trecho final. A *performance* aqui não parece ser uma questão ritual. Não há reencenação de gestos. O filme lida com o risco e com o acaso, fixando esses corpos na temporalidade abstrata da música.

Esse é o segundo movimento, dos encontros felizes – entre amigos, entre imagem e mundo. E é, também, a imagem de um paradoxo, ou o paradoxo de uma imagem: como seguir criando junto a, ao lado de, ao mesmo tempo que se produz uma esfera particular onde a criação encontraria um certo estado de “pureza”, ou seja, o paradoxo da vanguarda.

Passemos, então, a um terceiro movimento. Três vidas olham pela janela de um ônibus. Três planos-afecção de personagens que transitam pela cidade e que observamos com a apreensão de quem procura uma cena, um bloco de narrativa que nos situe em relação a eles. E isso nos é negado. O que temos são instantes (mais uma vez, lampejos) de vidas embebidas em tramas sutis de cotidiano. Tudo tão leve e, ao mesmo tempo, insuportável. É o peso de *O céu sobre os ombros* (2010), de Sérgio Borges.

O filme de Borges problematiza as barreiras entre documentário e ficção ao retratar o cotidiano de três personagens de classe média de Belo Horizonte – uma transexual que se divide entre a rotina de profissional do sexo e a vida acadêmica, um operador *hare krishna* de *telemarketing* que integra a torcida do Atlético Mineiro e um boêmio escritor congolês desiludido com a vida. Assim como em *No meu lugar*, *O céu sobre os ombros* dispersa a linha narrativa na trajetória de três personagens, com a diferença de que, neste último, não há nenhum momento de encontro entre eles.

De certa forma radicalizando o que há de imanente na performatividade de *Os monstros*, em *O céu sobre os ombros* imagem e mundo se imbricam na forma do filme, que se caracteriza pela contenção. Há uma insistência no quadro estático, raríssimos são os desenquadramentos ou reenquadramentos, e a *mise-en-scène* também valoriza as sutis variações das vidas, nunca grandes gestos. Se há algo de melodramático, como foi sugerido por Cézar Migliorin, trata-se, ao meu ver, da própria ficção que Everlyn, a transexual, produz em forma epistolar endereçada a um amante ausente – e não tanto em relação à matéria fílmica.

É a captura desses lampejos dessas vidas em estado tão vaporoso que marca a obra. Vidas que, se vistas em uma nota mais alegórica e identitária, formariam um “outro” exótico e/ou vitimizado. Não se trata de “dar voz” a alguém, mas de fazer surgir as intensidades dessas vidas como formas possíveis. Nada programático, ou mesmo “crítico” em um sentido do impulso explicador de um “mal”.

Esse é o terceiro movimento, do mundo e imagem que confluem. E que traz um terceiro paradoxo: o da potência crítica do que é rarefeito.

Essas são, enfim, algumas das linhas de força desse cinema que tento compreender, uma parte “menor” de uma cinematografia contemporânea. Esses filmes criam para si um entrelugar: estão situados na zona de intersecção entre os impulsos de conseguir uma distância para ver o mundo e de estar imerso nele, nas suas intensidades. Um cinema que nos coloca um problema fundamental, que é aquele de estar embebido em um paradoxo, não imobilizado, mas comovido pelas forças contrárias que riscam a matéria fílmica sem determinar contornos exatos. A pergunta de fundo que estimula esta pesquisa é como pensar configurações políticas a partir de forças tão fragmentárias, difusas, muitas vezes antagônicas. A dispersão parece evocar dissolução. A sutileza pode parecer fraqueza, impotência. Contudo, o que procuro ver nas políticas dos afetos no cinema brasileiro contemporâneo são exatamente essas “estruturas do afeto”<sup>9</sup> como resposta a questões extremamente importantes. Essas sensibilidades dispersas são, na verdade, índices de complexos processos sociais, ao mesmo tempo que participam deles. Assim, problemas como a reconstrução da memória e a possibilidade mesma de criar um mundo que, criado junto à imagem, se torna possível são exemplos dessas questões.

Ao mesmo tempo, e essa é uma proposição com a qual ainda me debato – incipiente, mas insistente no pensamento –, buscar os efeitos políticos dos afetos envolve especular sobre as sombras e os silêncios, intensidades e fluxos, noções que abrem as relações do corpo com forças cosmológicas, do fora, além da linguagem. Pensar, assim, o afeto como o oposto polar da emoção: emoção como uma categoria do interior, da linguagem, uma sensação reconhecível e fixa; afeto como desafiador de identidades, que nos obriga a pensar em termos de multiplicidade de relações em vez de pluralidade de identidades. A noção de identidade pode até admitir uma pluralidade, mas sempre sob o comando de uma instância superior: a identidade admite um “mais um”, mas nunca um “menos um”, esse menos que se distingue como “variação complexa que não se deixa totalizar”, para usar a expressão de Eduardo Viveiros de Castro.

O afeto aparece nesse cinema de que falo nos encontros criativos na concepção e realização dos filmes, mas também mostra-se nas reconfigurações das relações entre personagens que revelam insuspeitados laços afetivos, para além de modelos estabilizados de identidades, sugerindo novos modelos comunitários. E é também o afeto<sup>10</sup> que está em jogo na relação com o espectador, cuja capacidade de resposta (*response-ability*, como enfatiza Marco Abel) é constantemente desafiada.

O cinema se torna, assim, como bem coloca Nicole Brenez (1997), “uma criatura assombrada pela heterogeneidade que, mais do que conhecer a si mesmo, prefere verificar que algo mais ainda é possível (um corpo, um amigo, um mundo)”.



## Referências bibliográficas

- ABEL, M. **Violent affect**: literature, cinema, and critique after representation. Lincoln: University of Nebraska Press, 2007.
- AUMONT, J. **A teoria dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.
- BRENEZ, N. **The ultimate journey**: remarks on contemporary theory. Disponível em: <<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reruns/brenez.html>>. Acesso em: 26 fev. 2012.
- CLOUGH, P. T. Affect and control: rethinking the body 'beyond sex and gender'. **Feminist theory**, 2003, vol. 4 (3), p. 359-364.
- DEBS, S. El cine brasileño de la reactivación. Tradução de Ana Sofia Campos. **Cinemas D'Amérique Latine**, nº 12. Paris: Press Universitaires Du Mirail (PUM), 2004.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- EDUARDO, C. Fugindo do inferno: a distopia na redemocratização. CAETANO, D. (Org.). **Cinema brasileiro 1995-2005**: revisão de uma década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- KRISTEVA, J. Women's Time. **Signs**, vol. 7, no. 1, Outono, 1981, p. 13-35.
- MASSUMI, B. (Ed.). **Shock to thought**: expression after Deleuze and Guattari. Londres: Routledge, 2002.
- MIGLIORIN, C. Escritas da cidade em *Avenida Brasília Formosa* e *O céu sobre os ombros*. **Eco-Pós**, V. 14 n. 1, 2011, p. 162-176.
- NAGIB, L. **O Cinema da Retomada**: depoimento de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.
- ORICCHIO, L. Z. Cinema da Retomada alimenta o mito da diversidade. **Revista de cinema**. São Paulo: Ed. Krahô, Ano III, nº 35, mar. 2003.
- PARODI, R. Cuerpo y cine. Reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden corporal. In: YOEL, G. (Org.). **Pensar el cine 2**. Buenos Aires: Manacial, 2004, p. 73-100.
- RANCIÈRE, J. **O desentendimento**: política e filosofia. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- \_\_\_\_\_. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. Filiação intensiva e aliança demoníaca. **Novos Estudos Cebrap**, No. 77, março, 2007, p. 91-126.
- WILLIAMS, R. **Marxism and literature**. Oxford: OUP, 1977.

- 
1. Seminário temático "Cinema, transculturalidade, globalização".
  2. E-mail: [ramayana.lira@gmail.com](mailto:ramayana.lira@gmail.com)

3. Os termos “policial” e “política” aqui empregados ressoam as implicações teóricas de Jacques Rancière (1996, p. 41) que opõe a política à polícia, definindo esta última como “o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das sociedades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição”.
4. Sem ignorar a reflexão de Giorgio Agamben a respeito da “comunidade que vem” como campo do “ser comum” (mas pensada em termos de um “reino messiânico”), tento aproximar essa imagem de seres que lutam contra a escuridão do debate levado a cabo por Georges Didi-Huberman a respeito dos vaga-lumes. Para Didi-Huberman (2011), a imagem dos pirilampos serve para pensar os sinais enviados por intermitência, essa luz precária de “comunidades que restam” (p. 149), que partilham com a imagem (no sentido benjaminiano) a característica de ser “pouca coisa: resto ou fissura” (p. 87). Assim como no filme de Valente, temos a ideia de uma comunidade cuja memória/história se dá através desses lampejos e não se abre como um horizonte totalizador.
5. Com Julia Kristeva podemos pensar que o papel do que se costuma chamar de “práticas estéticas” deve aumentar não apenas para contrabalançar o acúmulo e uniformidade da informação pelos meios de comunicação de massa, sistemas de bancos de dados e, em particular, das tecnologias de comunicação modernas, mas também para desmistificar a identidade do laço simbólico – desmistificar, então, a comunidade de linguagem como uma ferramenta universal e unificadora, uma que totaliza e equaliza. Aumentar para trazer – junto à singularidade de cada pessoa, junto à multiplicidade de identificações possíveis – a relatividade da existência simbólica e biológica, de acordo com a variação das capacidades simbólicas. O papel das práticas estéticas deve aumentar para enfatizar a responsabilidade que enfrentaremos de colocar essa fluidez em jogo contra as ameaças de morte que são inescapáveis sempre que um dentro e um fora, um eu e um outro, um grupo ou outro, são constituídos (KRISTEVA, 1981, p. 34-5).

Mais radicalmente, a partir do estudo das cosmologias ameríndias, Viveiros de Castro questiona: “pois a questão é, efetivamente, a da possibilidade de conversão das noções de aliança e de filiação, classicamente tomadas como as coordenadas básicas da sociogênese humana tal como efetuada em e pelo parentesco, em modalidades de abertura para o extra-humano. Em outras palavras, trata-se de saber como transformar essas noções, de operadores intra-antropológicos, em operadores trans-ontológicos. Se o humano não é mais uma essência, o que fazer do parentesco?” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007, p. 107).

5. Ana Amado inicia sua reflexão sobre as imagens afetivas no cinema latino-americano lembrando que “A família como instituição baseia-se em um crime. A princípio o termo crime pode parecer chocante, porém sua virtualidade, a latência dessa noção, está subjacente às posições precárias, nos lugares que cada um dos membros ocupa com relação à linha demarcatória da lei” (AMADO, 2002, p. 3).
6. Ampliando a noção de imagem-afecção apresentada por Gilles Deleuze em seus livro sobre cinema (associadas pelo filósofo francês às marcas emotivas expressas nos rostos dos atores), Ana Amado chama a atenção para a possibilidade de existirem “outras formas de circulação das emoções atualizadas como pura potencialidade, latência, suspensão. Por exemplo na relação estabelecida entre os personagens e com o espaço ou com os objetos que os rodeiam”, criando, assim espécies de “puro lugar do possível” (AMADO, 2002, p. 15-16)
7. É possível aproximar a atitude criadora dos irmãos Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes do cinema “amador” de Marguerite Duras, oposto ao luxo, à superficialidade e à futilidade do cinema “profissional”. Duras diz: “Meu cinema não pode transpor a fronteira dos profissionais. E, da mesma maneira, o cinema deles não pode transpor a minha. (...) Por profissionais, entendo os que fazem reproduções de cinema, como aqueles que fazem reproduções de quadros, em oposição aos autores de cinema, aos autores de quadros” (DURAS apud AUMONT, 2004, p. 163).
8. De certa maneira, trata-se de reconhecer a importância da noção de “estruturas de sentimento” proposta por Raymond Williams, para quem “*We are talking about characteristic elements of impulse, restraint, and tone; specifically affective elements of consciousness and relationships: not feeling against thought, but thought as felt and feeling as thought: practical consciousness of a present kind, in a living and inter-relating continuity*” (WILLIAMS, 1977, p. 132).
9. O problema do afeto se estende a discussões sobre cultura, subjetividade, identidade e corporeidade, apontando para uma descontinuidade do sujeito consigo mesmo, manifesta na descontinuidade entre a experiência consciente e a não intencionalidade do afeto. Há uma rediscussão do corpo que desvia dos diversos construcionismos pós-estruturalistas em direção à matéria imanente do corpo como algo capaz de auto-organização. A tentativa é de escapar ao circuito que vai do afeto à emoção e mover-se em direção ao entendimento dos afetos como capacidades pré-individuais de aumentar ou diminuir a capacidade do corpo de agir. Afeto quer, aqui, ser entendido como potência e emergência, borda e bifurcação, ou seja a temporalidade do virtual (CLOUGH, 2003; MASSUMI, 2002).

## Performances, performatividades



## Performatividades

### A presença e o gesto na estética audiovisual<sup>1</sup>

Cesar Baio (PUC-SP, doutor)<sup>2</sup>

#### A obra como um dispositivo de encontros sensíveis

O presente texto aborda um conjunto de obras audiovisuais que assumem o valor simbólico da presença e do gesto como recursos estéticos capazes de deslocar a relação entre imagem e público para a dimensão do corpo, seguindo rumo a um regime de imagem que se dá a partir de atravessamentos entre o audiovisual, as interfaces digitais e a *performance*. De uma perspectiva geral, esses trabalhos estão inseridos em um conjunto mais abrangente de obras que tomam o próprio dispositivo do cinema para exploração criativa. Nesse campo mais amplo de criação, os artistas assumem aquilo que Jean-Louis Baudry chamou de “aparato de base”<sup>3</sup> como fonte de constantes rearticulações, subversões e expansões. Trata-se de artistas que deixaram de atuar exclusivamente nos domínios formais da imagem, do som e da narrativa para fazer das tecnologias de sintetização, pós-processamento, distribuição e interfaceamento de imagens um repertório fértil para a criação. Muitas dessas propostas se dão no terreno do chamado cinema expandido, para usar a expressão de Gene Youngblood (1970), e dos espaços “entre” linguagens, tal como concebeu Raymond Bellour (1997), e ganham corpo em narrativas hipertextuais, ambientes imersivos, composições de *live image*, instalações interativas, trabalhos em *locative media*.

Em geral essas obras se apresentam elas mesmas como dispositivos audiovisuais que assumem explicitamente um caráter experimental. Nessas obras-

dispositivos,<sup>4</sup> o gesto artístico se torna uma intervenção do artista nos modelos cognitivos, epistemológicos, éticos, sociais, políticos que estão codificados nos aparatos de mediação. Assim como o espaço, a imagem, o som, também as intervenções formais do público na imagem, a materialidade da tecnologia, as interfaces físicas e cognitivas entre público e imagem passam a fazer parte de uma linguagem poderosa que ultrapassa os âmbitos da visão e da audição e passa a envolver o indivíduo em toda sua corporeidade. É dessa maneira que esses artistas se lançam na busca por outras experiências de imagem, que não aquelas proporcionadas pelo cinema, pela fotografia e pelo vídeo.

É neste campo geral de produção que estão localizadas as obras que motivam o presente ensaio. Busca-se aqui analisar um conjunto de obras que, ao explorar a criação de novos dispositivos audiovisuais, carregam de valor simbólico a presença e a ação do público diante da obra, instituindo uma poética baseada na criação de encontros sensíveis entre a materialidade da imagem e do corpo do sujeito, colocando obra e público simultaneamente em uma condição performativa.

### **Uma poética do encontro**

Um dos primeiros trabalhos a investirem nessa condição performativa da imagem foi *Tall ships* (1992), de Gary Hill. A instalação foi composta originalmente por doze monitores modificados com lentes que projetam imagens em preto e branco em telas dispostas em um corredor escuro.<sup>5</sup> As imagens foram armazenadas e reproduzidas separadamente em aparelhos de *laserdisc* controlados por um computador que recebia informações de sensores espalhados pelo espaço. Ao entrarem nesse longo corredor escuro, os visitantes encontram uma série de doze figuras espectrais à deriva. Estas figuras fantasmagóricas aguardam imóveis, silenciosas até que a entrada do visitante cause um distúrbio na frágil serenidade desse ambiente.

Conforme o visitante avança na jornada, sua passagem pelo espaço é percebida por sensores que disparam o movimento da imagem mais próxima, fazendo com que cada figura se aproxime dele uma a uma. As figuras são inicialmente vistas à distância; somente quando o visitante avança é que elas começam a caminhar para a frente, até tomarem as dimensões de um corpo humano e anularem qualquer distância que as separe de quem estiver presente. Essas aparições, sejam elas de crianças, sejam de mulheres ou homens, se oferecem ao visitante como que a interpelá-lo, estabelecendo uma comunicação silenciosa. Hill estabelece como ponto fundamental dessa comunicação o olhar, que, nesse encontro silencioso, torna-se ainda mais íntimo e intrigante, pois as figuras, como quem esconde algum segredo por detrás dos olhos, permanecem caladas. Hill se coloca a seguinte questão: “Será que nós sempre nos conectamos realmente uns aos outros, ou nós somente estamos de passagem nos navios da noite?”.<sup>6</sup>

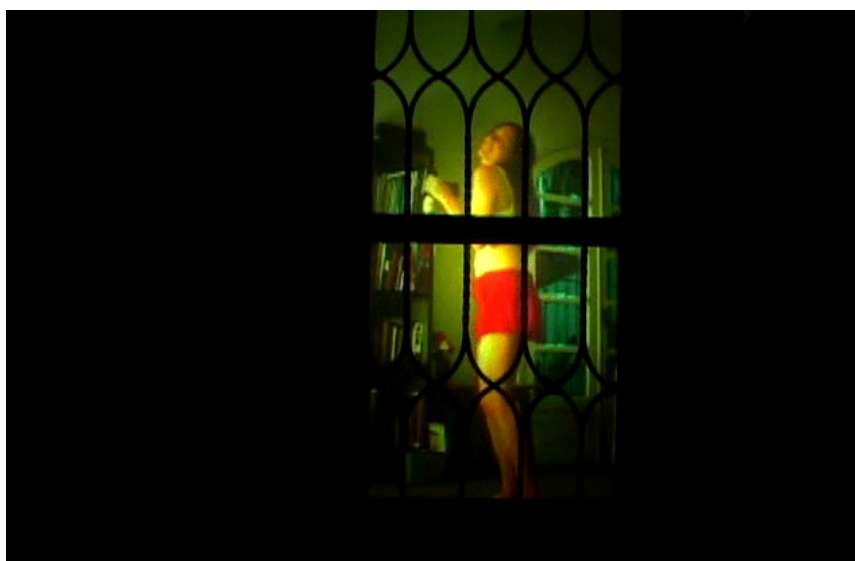


**Figura 1.** *Tall ships*, de Gary Hill.

As imagens reagem à presença dos corpos em deslocamento e, como visitantes da instalação, a sensação que temos é a de que estamos sendo vistos por elas. Passamos assim a estar conscientes de que há algum tipo de percepção voltada para nós. As personas de *Tall ships* ganham comportamento e sua atuação é construída em resposta à presença do visitante. Aparece então

um efeito reflexivo do dispositivo, que não é motivado necessariamente por uma imagem do visitante projetada à sua frente, tal como uma ilusão especular, mas sim instaurado pelo jogo entre o seu corpo e um outro, o da imagem. O encontro experienciado nos faz questionar sobre nosso comportamento frente a alguém totalmente estranho que intencionalmente se apresenta a nós e estabeleça um contato de teor íntimo, por meio do olhar e da presença. Assim, o encontro aparece como questão e como forma nesta obra de Hill, de um modo que é impossível o visitante se negar ao desafio imposto pela obra. Tanto nós quanto a imagem passamos a nos perceber um ao outro. Isso amplia a condição de presença, elevando a intimidade entre imagem e sujeito a um grau vertiginoso.

Trata-se, assim, de uma presença que gera uma variedade específica de intimidade entre o sujeito e a imagem, muito diferente daquela experimentada pelo espectador cinematográfico em relação à personagem que aparece na tela. Esta outra qualidade de intimidade é explorada também em *4 walls* (2000-2003), de Lucas Bambozzi. A instalação é inspirada em situações arquetípicas comumente encontradas em espaços privados, nos quais, entre quatro paredes, ocorrem situações íntimas. Assim, a obra convida o participante a fazer o cruzamento entre público e privado, entre distância e intimidade, entre a invisibilidade da observação e o estranhamento do encontro.



**Figura 2.** *4 walls*, de Lucas Bambozzi.

A instalação é formada por quatro corredores, cada um deles conduz a uma janela. Em cada uma delas é projetada a imagem de um ambiente doméstico, como um quarto ou uma sala de estar. Quando os participantes entram pelo corredor, encontram-se ainda distantes da janela, através das quais podem espiar as personagens que habitam tais ambientes em meio a suas atividades quotidianas. Cada um desses ambientes mostra diferentes situações que geralmente acontecem em ambientes privados, tais como solidão, angústia, movimentos sem sentido e ações repetitivas, situações capazes de aguçar a curiosidade do visitante, na medida em que incentivam o prazer de observar, gesto tão bem explorado pelo cinema.

Quando o visitante começa a percorrer esse corredor, passa gradualmente a ter acesso a graus mais elevados da intimidade das personagens. Já com os primeiros passos, a personagem, que até então estava fechada dentro das quatro paredes do seu ambiente quotidiano, de repente olha nos olhos do visitante, deslocando a câmera de sua posição objetiva e passando a operar de acordo com uma câmera subjetiva. Com isso, instaura-se uma importante transformação no processo enunciativo da imagem, que passa a operar segundo o efeito de espelhamento ou reflexivo (CASSETI, 1990). “O ‘olhar para a câmera’ pode ser interpretado como uma espécie de mensagem direta da personagem ao espectador, já que um olha o outro ‘nos olhos’” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 254). Assim, essa câmera subjetiva tanto confere presença à imagem quanto revela ao observador sua própria presença frente à imagem.

Como visitantes, conforme nos aproximamos da janela, aumenta a intensidade da percepção da personagem e da sua reação à nossa aproximação. Em um dado momento, a personagem passa a se dirigir verbalmente a nós, interpelando-nos na primeira pessoa, tornando explícita sua consciência de nossa presença e aumentando exponencialmente o efeito reflexivo da imagem. Nesse momento somos arrancados definitivamente daquela posição de observador distante e invisível. A personagem e seu observador passam a ter consciência recíproca em relação ao outro, de maneira corporalizada e no tempo presente da



ação. Assim, o olhar distanciado deu lugar a uma troca intersubjetiva, a um jogo entre a distância e a proximidade que desloca o agenciamento de sentido do olhar para o corpo. Na mesma medida em que o estatuto da imagem é questionado enquanto representação, o sujeito precisa repensar o seu lugar e se adaptar a sua condição de presença diante de uma imagem.

Em obras como *4 walls* e *Tall ships*, opera-se um jogo entre visibilidade e presença, por meio da relação entre a imagem e aquele que se posiciona à sua frente. É justamente esse jogo que se torna o catalisador do encontro em obras que trabalham integrando vídeo e interfaces interativas. Essa visibilidade – que, uma vez habilitada pelos sensores das interfaces, permite à imagem perceber alguém à sua frente – e a exploração do aspecto estético da presença da imagem se tornam dois axiomas fundamentais para compreender essas obras e sua relação com a *performance*. A seguir, esses axiomas serão examinados mais atentamente.

### **A presença da imagem performativa**

Uma das primeiras questões que se impõe ao pensar uma imagem performativa diz respeito à crise instaurada no caráter representacional da imagem, pensada tal como a presença de uma ausência. Se, em um primeiro momento, a relação entre a performance (como arte viva) e a imagem (como representação) parece paradoxal, uma análise cuidadosa dessas obras aponta para outra condição de imagem, que exige sobretudo que seja repensado seu próprio estatuto enquanto signo. Isso porque, assim como nas artes da performance, as imagens de obras como *4 walls* e *Tall ships* acabam por deslocar o interesse do objeto representado para o da presentificação de um outro. Esse grupo de obras se volta à simulação de situações de encontro, nas quais a imagem ganha materialidade e se “outrifica” por meio de uma presença operada como vetor estético.

Conforme notou Hans-Thies Lehmann (2007, p. 225), a performance já foi corretamente qualificada como sendo a “estética integrativa do vivente”.<sup>7</sup>

Como lembra o teórico do teatro pós-dramático, o “procedimento performático” não compreende apenas as expressões artísticas, tais como as que se consolidaram a partir dos anos 1970, mas encontra-se justamente na “produção de presença” de que fala Hans U. Gumbrecht, que resulta da intensidade de uma comunicação “face a face”. Assim tomada, a performance transcende a arte para ser instituída como uma condição existencial do indivíduo imerso em seu ambiente cultural. Muitas abordagens tomam mesmo a performance por seu aspecto antropológico, tal como a de Paul Zumthor, para quem a performance é ato em si de presença no mundo.

Em outros termos, *performance* implica competência. Mas o que é aqui competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na *performance*, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, em Desein comportando coordenadas espaciotemporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo. (ZUMTHOR, 2007, p. 31)

Tal abordagem pensa a *performance* como a experiência cultural do indivíduo, tal como pode ser apreendida pelo etnólogo. De acordo com tal perspectiva, essa seria mesmo a condição primeira da *performance*, da qual deriva uma série de realizações (na arte, por exemplo), que se afastariam gradualmente dessa condição. Desse modo, já de início, constata-se que não seria possível falar de performance de maneira perfeitamente unívoca, pois somente há condição de defini-la em diferentes graus ou modalidades que a distanciam gradualmente desse primeiro modelo (ZUMTHOR, 2007). Mesmo no ambiente cultural, essa competência de que fala o teórico suíço refere-se a algo a ser cultivado, tal como presume a noção de saber-ser.

Desde as primeiras manifestações performáticas dos dadaístas e dos futuristas, passando por sua justa incorporação ao campo artístico, até às práticas contemporâneas, a arte da *performance* parte exatamente da proposta

de aproximação entre arte e a vida tal como ela é vivida. Esta proximidade com a vida, no sentido mais cultural do que biológico do termo, seria mesmo uma condição fundamental da *performance* como meio de expressão artística. Atento a isso, Renato Cohen (2007) situa a *performance* no campo da chamada *Live art*, entendida não apenas como uma arte que explora o tempo presente de sua realização, mas, principalmente, como uma arte viva.

Na *performance*, todo esse aspecto conceitual, no entanto, aparece apenas como base para a elaboração simbólica: o público não “entende” racionalmente, ele “sente” o que se quer dizer (COHEN, 2007). É justamente essa vocação não discursiva que ressalta um dos principais aspectos da *performance*, que é o de reforçar o instante, colocando o público diante de um corpo presente. Tendo em vista que ela pode ser definida como lugar da manifestação mais primordial do Ser na arte – e talvez por isso mesmo é que ela escape a qualquer definição mais restritiva a essa multiplicidade, fluidez e ambiguidade que é própria da vida vivida –, a *performance* possivelmente só possa ser entendida como uma forma a ser dada pela arte à nossa experiência vital.

No campo das artes cênicas, a *performance* rompe com a representação, tão cara ao teatro, para se propor precisamente como uma arte da presença. Segundo Cohen, ao escapar de uma vertente teatral que se apoia na dramaturgia, no espaço-tempo ilusionista e numa forma de atuação que parte da interpretação de papéis, a *performance* pode mesmo ser considerada uma linguagem antiteatral. Ela se desvia da concretude aristotélica que prevê um espetáculo com início, meio e fim, delimitados por um texto dramático. Assim, segue Cohen, a eliminação da narrativa confere maior valor à ação (ou atuação) que está sendo feita, rompendo com a representação de papéis e reforçando a importância do corpo no tempo presente, isto é, a importância da presença. “A atuação em *real time*, durante o qual o *performer* está fazendo algo, como Beuys ao ser mordido pelo coiote, ele não está representando, embora estes atos estejam revestidos de um caráter simbólico” (COHEN, 2007, p. 67). Assim, ao invés de utilizar-se de uma personagem estabelecida precisamente por uma

dramaturgia, o *performer* expõe diretamente o seu corpo em ação, oferece sua presença. Ao estabelecer uma relação com a arte conceitual que floresceu nos anos 1970, Lehmann (2007) afirma que a *performance* é uma tentativa de conceitualizar a arte no sentido de propor não uma representação, mas sim uma experiência imediata do mundo baseada na relação entre tempo, espaço e corpo. Para ele, seria essa imediatidade da experiência compartilhada por artistas e público o que se encontra no centro da arte performática.

Esse presente não é um ponto do agora coisificado em uma linha do tempo; ele ultrapassa esse ponto num incessante desvanecer, e ao mesmo tempo é cesura entre o passado e o porvir. O presente é necessariamente erosão e escapada da presença. Ele designa um acontecimento que esvazia o agora e nesse mesmo vazio faz brilhar a recordação e a antecipação. (LEHMANN, 2007, p. 240)

A presentificação da ação se faz então na presença de um corpo que sensibiliza não pela personagem que representa e sim pelo valor simbólico da situação à qual ele se submete. Como afirma Lehmann, na *performance* não se busca a dramaticidade da personagem, mas a “vividez da presença provocante do homem”. Talvez o melhor exemplo para se pensar a presença em face à representação seja dado por Hans Ulrich Gumbrecht. O teórico lembra que, na eucaristia, o pão e o vinho não representam o corpo e o sangue de Cristo, eles os são. No ato da comunhão, pão e vinho não são a presença de uma ausência, eles remetem a si mesmos como a presença real do corpo e do sangue sagrados.

Portanto, quando se fala na imagem como presença de um outro, supera-se definitivamente a noção da imagem como a presença de uma ausência, tal como designa o significado geral de “representação”. Ela é presença de um outro e, como tal, concretiza, faz passar algo, atualiza as virtualidades inscritas na relação que estabelece com o sujeito. Assim, seria possível compreender estas imagens como representação apenas no sentido peirceano do termo. Nesse caso,

a imagem não poderia ser entendida como um índice ou um ícone; ela não manteria uma relação de aparência ou de rastro com o seu objeto, ao contrário disso, ela precisaria ser interpretada sim como um símbolo, ou seja, como um signo que representa conceitos abstratos do mundo. Neste caso, trata-se de conceitos que pretendem significar um encontro, isto é, um processo dialógico entre um sujeito e uma imagem que representa, em última instância, as intenções de um artista. O que se faz representar pela obra então é a própria intervenção proposta pelo artista nas camadas abstratas dos dispositivos de mediação.

Como afirma Lehmann, na *performance* “[Com] O que deparamos certamente é uma presença, mas ela é diferente da presença de uma imagem, de um som, de uma arquitetura. Ela é co-presença objetiva referida a nós – mesmo que não seja essa a intenção” (LEHMANN, 2007, p. 236). A imagem dessas obras não pode mais ser comparada com a imagem de que fala o teórico alemão, uma vez que ela assume cada vez mais a condição de presença da *performance*. Sua presença faz a imagem performativa remeter a ela mesma e lançar vetores de significado, visando estimular respostas sensíveis do sujeito.

É preciso notar, no entanto, que a presença nunca se dá no singular. Um corpo só se faz presente quando se torna corpo percebido.<sup>8</sup> Não se pode reconhecer uma presença sem estar também presente, de modo que somente é possível se referir à presença como uma copresença, fato que implica um desafio mútuo. É justamente isso o que define encontro. Mesmo que não intencionalmente, na presença estamos sempre copresentes. Por isso, não se sabe ao certo se essa presença é dada ou se somos nós, como copresentes, que a produzimos. Assim, afirma Lehmann (2007, p. 236): “A presença do ator [ou *performer*] não é contraparte passível de objetivação, um ‘ob-jeto’, um presente, mas ‘com-presença’,<sup>9</sup> no sentido de uma implicação inevitável”.

## A visibilidade da imagem e o gesto do sujeito

Desse modo, a presença do sujeito diante da imagem pode ser compreendida como um gesto, como algo que ganha significado por meio dos processos interpretativos programados nessas obras-dispositivos. Para Flusser (1994), o gesto aparece como resultado dos aparatos que nós, como sujeitos, utilizamos para nos projetar na direção do mundo; gestos são, portanto, formas de expressão. Para o filósofo, o gesto não pode ser entendido simplesmente como movimentos do corpo. Diferentemente de gestos, movimentos podem ser involuntários, não expressando qualquer intenção. Os movimentos também podem ser explicados através de suas causas físicas, psicológicas, sociais, econômicas, culturais etc.; no entanto, embora possam ser aceitas, tais explicações não dão conta da intenção que tem o sujeito quando realiza o movimento. Assim, Flusser propõe pensar o gesto como uma “ação intencional”, aquela feita no intuito de expressar algo. Esta diferença entre a explicação causal e a fenomenológica, Flusser a aborda da seguinte maneira:

Quando alguém me fura o braço e eu reajo a essa “furada” com um movimento do meu braço ferido, cumpre-se aí um processo absurdo e carecido de significado (pelo menos na mesma medida em que a “furada” não é por si só um gesto de alguém que confira significado a tal atitude). Mas quando alguém me fura o braço e eu o levanto com um gesto codificado, o processo se carrega de significação. Mediante meu gesto, desloco a dor do seu contexto “natural”, absurdo e sem significado algum e, mediante a sua inscrição no contexto cultural, eu “artificializo” essa tal dor. (FLUSSER, 1994, p. 14, tradução livre).

Assim, Flusser considera o gesto como sendo um movimento do corpo, ou mesmo de um instrumento unido a ele, para o qual não se dá nenhuma explicação causal satisfatória. A explicação causal pode até explicitar o movimento, mas este só recebe a definição de gesto quando ganha significado. De fato, como Flusser

mesmo reconhece, existe uma dificuldade de se estabelecer tal julgamento. Uma lágrima, ele pergunta, é um símbolo codificado ou um sintoma? Esta é a dificuldade de se compreender, em qualquer fenômeno concreto, a distinção entre ação e reação, entre representação e exteriorização. Podem ser as duas coisas ao mesmo tempo, afirma o filósofo, ou ser uma e eu, erroneamente, entender como se fosse outra.

No campo estético, no entanto, essa questão perde o sentido, porque o que interessa não é a causa, mas sim o efeito do gesto. Como afirma o filósofo, a abordagem estética está preocupada com a maneira como o observador é afetado. Essa intenção, inscrita em todo movimento tomado como gesto, pode ser então definida como uma codificação específica que confere a esse movimento uma estrutura tal que, para aqueles que conhecem o código, resulta em um movimento adequado para se comunicar algo. Assim, sua proposta retira o gesto de seu contexto emocional e causal para situá-lo estritamente no contexto estético da sua experiência. Mais importante do que a dor é sua expressão simbólica diante do outro. É precisamente esse aspecto simbólico, e não a realidade da dor expressada, que faz com que a ação seja interpretada como gesto.

O poeta é um fingidor.

Finge tão completamente

Que chega a fingir que é dor

A dor que deveras sente.

E os que leem o que escreve,

Na dor lida sentem bem,

Não as duas que ele teve,

Mas só a que eles não têm. (...)

(Fernando Pessoa, "Autopsicografia")

Como gesto, a qualidade do movimento é dada não por quem o cria, mas por quem observa. Aquela dor “lida” não está relacionada à dor sentida pelo poeta, mas sim à dor que o leitor é capaz de imaginar a partir das palavras que lê. Voltando à análise da presença da *performance*, é possível compreendê-la a partir do valor simbólico que lhe confere a ação de estar presente espaçotemporalmente. Quanto mais valor simbólico é dado pelo artista a sua presença e a sua ação, maior é sua gestualidade.

Por outro lado, em obras como *4 walls* e *Tall ships*, o que está em jogo é justamente o modo como o dispositivo irá visualizar o participante, conferindo valor de gesto a sua ação. A dimensão da visibilidade pode ser compreendida como o modo como a obra e, por consequência, a imagem apreendem o sujeito e o mundo. Entre os primeiros trabalhos apoiados predominantemente na visibilidade realizados no campo da arte estão as instalações de circuito fechado de vídeo, surgidas nos anos 1970. Atualmente, no entanto, é praticamente impossível que alguém passe por uma exposição de artemídia sem ter seu corpo captado por câmeras e pelos mais diversos tipos de sensores. O termo “visualizar” aparece assim grifado necessariamente porque já há muito tempo a visibilidade de tais dispositivos se tornou sensível a aspectos para além do olhar, incorporando os mais diversos sensores, técnicas de visão computacional e algoritmos inteligentes capazes de interpretar as informações lidas do visitante e atribuir valor simbólico a elas.

Desse modo, movimentos simples do participante como os de entrar, manter-se presente, circular por e sair da instalação passam a ser interpretados como gestos, tornando-se signos com alta carga simbólica, codificados a partir dos valores subjetivos do artista. Dessa maneira, o encontro entre o sujeito e a imagem passa a ser tomado como evento no qual a imagem tem seu comportamento vinculado aos gestos do público, ao mesmo tempo em que se apresenta ao sujeito também como um gesto. É justamente essa capacidade de interpretação, que permite à obra-dispositivo transformar movimentos em gestos, que expande a condição de presença da imagem e do sujeito e faz avançar rumo a uma condição performativa.



Esse regime de sentido baseado na performatividade pode ser entendido, então, a partir de obras que, ainda que não possam ser chamadas de *performances*, visam especialmente posicionar sujeito e imagem em uma situação performativa, na qual ambos passam a se reconhecer (reciprocamente) pelo valor simbólico de suas presenças e de suas ações. Essas obras têm como característica fundamental o tempo presente do encontro significativo entre a imagem e o visitante da exposição. Mais importante que uma maior ou menor quantidade de variações narrativas disponíveis é a sensação que o participante tem de que o comportamento da imagem se dá no exato instante da sua presença e da sua ação, a partir de um jogo gestual.

Assim, nos regimes performativos, enquanto os movimentos do sujeito são interpretados pelo dispositivo como gestos, a imagem que se projeta do dispositivo passa a ter o significado de presença. Trata-se de uma imagem performativa que se projeta do dispositivo, como um outro despertando a identificação do sujeito por meio da Gestalt por ela representada. É uma imagem intencional que provoca, instiga, aguça a curiosidade, o desejo, o espanto, que surpreende o sujeito ao demandar seu gesto. Trata-se de uma imagem que mantém sua materialidade, sua dinâmica e seus processos semióticos intimamente vinculados ao valor significativo da corporeidade do seu público. Estas são características muito específicas, habilitadas pelas tecnologias mais recentes, e que são cada vez mais exploradas esteticamente. Sem dúvidas, o que está em jogo nessas obras é uma imagem que assume uma condição inédita, diferente do cinema, da TV e do vídeo e que, por isso, demanda novos instrumentos teóricos. Com isso em vista, tanto o presente ensaio quanto a tese que é parcialmente resumida aqui são movidos pelo desejo de demonstrar a urgência de se investir em formulações teóricas capazes de melhor compreender essas imagens. Compreender tais imagens pode conduzir a novas formulações não apenas sobre os processos de mediação em vigor, mas também sobre as subjetividades que deles emergem.

## Referências bibliográficas

- AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- BAUDRY, J.-L. Cinema: feitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 1983.
- BELLOUR, R. **Entre-imagens**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- CASETTI, F. **D'un regard l'autre, le film et son spectateur**. Lyon: PUL-Presses Universitaires de Lyon. 1990.
- COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Coleção Cinema, teatro e modernidade)
- FLUSSER, V. **Los gestos**. Barcelona: Herder, 1994.
- \_\_\_\_\_. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.
- LEHMANN, H.-T. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MACHADO, A. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PARENTE, A. **Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo**. In: PENAFRIA, M.; MARTINS, Í. M. (Org.). **Estéticas do digital: cinema e tecnologia**. Lisboa: Labcom, 2007.
- PLAZA, J. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. **Revista de Pós-graduação**, CPG, Instituto de Artes, Unicamp, 2000. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/disciplinas/ap858/AXILA/pagarlindomachado.html>>. Acesso em: maio 2008.
- XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 1983.
- YOUNGBLOOD, G. **Expended cinema**. Nova York: P. Dutton & Co. Inc., 1970.
- ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- 
1. Seminário temático "Cinema como Arte, e vice-versa".
  2. *E-mail*: [cesarbaio@hotmail.com](mailto:cesarbaio@hotmail.com)

3. Para Baudry, o cinema mantém um "aparato de base" formado por conjunto de câmera, projetor e tela, que seriam determinantes sobre o resultado significante da experiência cinematográfica. A esse conjunto pode-se ainda adicionar a dimensão arquitetônica, conforme apontou André Parente (2007), e o som.
4. A ideia da obra como dispositivo foi levada adiante na tese defendida por mim no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, da PUC-SP, sob orientação do Prof. Dr. Arlindo Machado, intitulada "Da imersão à performatividade: vetores estéticos da obra-dispositivo".
5. Outras montagens desta obra substituíram as imagens originais em preto e branco por coloridas, utilizaram projetores no lugar de monitores de TV e adicionam mais personagens.
6. *Tall ships*, website disponível em: <[http://www.acmi.net.au/deepspace/ar\\_gh2.php](http://www.acmi.net.au/deepspace/ar_gh2.php)>.
7. Concepção de Karlheinz Barck, no seu "Materialität, Meterialismus, Performance", em Hans U. Gumbrecht e Karl L. Pfeiffer (Org.), *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt am Main, 1988, p. 121-138.
8. *Esse est percipi*. [Ser é ser percebido.] George Berkeley.
9. Neologismo criado pelo autor, do original em alemão "*Mit-Präsenz*".

## Zizek em *The pervert's guide to cinema*

### Um caso de leitura fílmica performativa e de “recepção criativa”

Mahomed Bamba (UFBA, professor doutor)<sup>1</sup>

#### Introdutória

O documentário *The pervert's guide to cinema* (Sophie Fiennes, 2008) é fruto de uma parceria entre uma cineasta e um teórico do cinema. Slavoj Zizek não só intervém para comentar e explicar de forma douda e sagaz filmes clássicos e contemporâneos, bem como simula uma “entrada” e uma presença física em algumas cenas. Pela *mise-en-scène* e pela atuação de Zizek, *The pervert's guide to cinema* reconstitui uma prática de recepção em que se entrecruzam três modos de leitura fílmica: crítico, lúdico e performático. O objetivo desta comunicação é examinar, de um lado, as dimensões performáticas e performativas desse documentário (examinando, sobretudo, os “enunciados performativos” que transformam o documentário inteiro num ato de linguagem) e, de outro, as maneiras como são construídas e convocadas as figuras de um espectador cinéfilo na estrutura discursiva e enunciativa. Para isso iremos nos valer de alguns conceitos oriundos das teorias da leitura, da estética da recepção e das teorias da recepção cinematográfica para levar a cabo nossa análise.

A leitura, além de ser uma das principais dimensões da experiência estética, é um dos atos constitutivos do próprio texto, isto é, “uma condição indispensável a qualquer interpretação, um ato que a precede sempre” (ISER, 1995, p. 47). As diversas correntes da teoria dos efeitos estéticos não só decretaram a importância da prática de leitura nos processos de interpretação e de recepção, bem como

acabaram por conceber qualquer texto (literário ou fílmico) como “máquina de produzir leituras”. Enquanto alguns críticos da literatura se esforçam para elaborar uma tipologia dos leitores (“leitor ideal”; “leitor contemporâneo”; “leitor implícito” etc.), outros se interessam em separar as atitudes de leitura em “leitura participativa” e “leitura contemplativa”, de acordo com a distância histórica que separa o sujeito-leitor da obra e o tipo de investimento cognitivo que o texto exige dele. A imagem de um leitor (ou um espectador) ativo e participativo é contida também na definição da experiência estética como “liberação de alguma coisa para algo” (JAUSS, 2007). Outros autores, ao contrário, propõem pensar o processo de leitura dos textos como um jogo<sup>2</sup> (PICARD, 1986).

A aplicação de algumas categorias da semiótica da recepção no campo do cinema abriu caminho para a apreensão da “comunicação fílmica” e da experiência espectral pela perspectiva da cooperação interpretativa nos textos narrativos fílmicos.<sup>3</sup> Em muitos paradigmas de estudo da recepção cinematográfica, as questões dos modos de leitura das imagens (da narrativa) e das figuras do espectador implícito ou programado pelo texto fílmico estão no centro das preocupações teóricas. É na abordagem semiopragmática de Roger Odin (2000) que encontramos mais claramente inscrita a preocupação de reconstruir teoricamente os diversos modos de leitura que estão na base da interação entre sujeito espectador e texto fílmico. De acordo com a semiopragmática do cinema, existiria um duplo processo de produção textual que ocorre simultaneamente “no espaço da realização” fílmica e “no espaço da leitura”, isto é, no espaço da recepção fílmica propriamente dita. Todas as leituras são possíveis nesse espaço e o espectador goza de uma relativa autonomia: ele pode aceitar o jogo que o texto lhe propõe, como pode também empreender outro tipo de atividade, em forma de “*braconnage*”, que lhe permita apropriar-se do texto (CERTEAU, 2009). Mas, antes de qualquer ato de apropriação, o filme enquanto texto “faz proposições, assertivas incompletas que cabe a nós (espectadores) ativar” (JULLIER, 2002, p. 121). Sendo assim, é a partir dos modos de organização do discurso narrativo que os teóricos da pragmática do cinema procuram apreender as lógicas dos usos,

das leituras e das interpretações das obras fílmicas. Para Daniel Dayan (1983), por exemplo, é o jogo das imagens e dos pontos de vista que, desde os níveis da enunciação e da história, estrutura e programa um sujeito participante a um leque de atitudes. Mesmo aberto a variações individuais, diz Dayan, o campo das atitudes dos afetos do espectador permanece atrelado a uma programação bastante restrita. Essa programação está relacionada à exploração estilística das possibilidades ofertadas pela presença de destinatários *imanes* na narrativa, mas também à presença de “enunciados performativos”. Em outras palavras, é pela mediação de “espectadores ficcionais” que o filme, às vezes, representa e figura as condições da recepção efetiva: “em torno dos enunciados que ela propõe, qualquer ficção configura um espaço de comunicação, um teatro onde se figuram as condições da emissão e da recepção” (DAYAN, 1983, p. 244). Mais do que representar essas condições, completa Dayan, a imagem ficcional incide nelas no sentido de “informá-las” e “performá-las”. (p. 245). Tanto no filme de ficção como no documentário, a recepção “programada” não transforma o espectador em “zombie”. Ao contrário, ao induzir nele um leque de atitudes bastante reduzidas (com base nas “funções cardinais” da narrativa), o filme de ficção propõe ao espectador também uma “partitura feita não de ações (pois o espectador não pode agir), mas de reações” (p.246). Parte dessas reações toma, às vezes, a forma de um discurso sobre o filme. A recepção fílmica que se completa por uma “comunicação estética” consiste basicamente na transformação da fruição fílmica numa rede de manifestações verbais. É na dinâmica dessa apropriação verbal (com uns discursos mais qualificados do que outros) que Pierre Sorlin, por exemplo, situa e define os contornos daquilo que chama de “participação estética”. Diferentemente do simples consumo (que tem suas virtudes), Sorlin compara a participação estética a uma “atividade criadora”, isto é, uma operação de recepção ativa que requer, como a criação de que ela se inspira, meios de expressão (SORLIN, 2005). Esses meios são, na maioria dos casos, palavras ou conceitos.

Entretanto, se é possível ir buscar os traços dos espectadores reais nesse “espaço de comunicação” e nas dimensões pragmáticas e performativas da narrativa ficcional, há casos em que o filme põe em cena, no registro documental, o próprio ato de recepção em algumas de suas modalidades. Neste caso, o documentário passa a ser visto como a representação da atividade de visionamento e de leitura fílmica (de um sujeito espectador “real”) ou das atitudes de consumo gregário<sup>4</sup> (de um público ou uma comunidade de intérpretes). Em outros casos, pode-se tratar do registro documental do discurso produzido sobre um determinado filme na forma de uma crítica, de um debate ou de uma análise. Com o filme *The pervert's guide to cinema*, assiste-se à *mise-en-scène* de uma experiência de recepção ancorada na produção discursiva resultante de um processo de leitura/análise fílmica que se desenrola, sob os olhos dos espectadores, como uma *performance*<sup>5</sup> oral, verbal, gestual e corporal de um sujeito nos contatos com os fragmentos de vários filmes, que são diversamente citados e evocados em imagem e som na estrutura do documentário. Esse aspecto performático é, em última instância, tão significativo quanto os sentidos dos trechos de filmes que são comentados e descortçados. O documentário de Sophie Fiennes nos oferece, portanto, um caso de *mise-en-scène* da análise fílmica por um teórico do cinema que atua o tempo todo como um “*performer*” e um sujeito espectador cinéfilo. Os significados e afetos que ele produz são destinados a outros espectadores que, por sua vez, são convidados a participar, tanto pela memória cinéfila quanto de modo lúdico, dessa experiência estética e hermenêutica vivida e protagonizada por Zizek.

### **Interpretar/teorizar com fragmentos fílmicos**

Ao misturar os aspectos interativos, transformadores, lúdicos e criativos da leitura, o filme *The pervert's guide to cinema* faz com que três atitudes espectatoriais se cruzem na presença de Zizek: a do teórico, a do cinéfilo e a do espectador ordinário. Essas três figuras espectatoriais decorrem das diversas posturas que Zizek ocupa na *mise-en-scène* e na sua interação com algumas cenas de trechos

de filmes. Posturas corporais completadas por comentários teóricos. Desde os créditos de abertura, o documentário se anuncia ao espectador como uma obra e um discurso: "*Presented by Philosopher and psychoanalyst Slavoj Zizek*". O espectador passa a vê-lo como um parceiro da cineasta, mas, sobretudo, como um psicanalista e filósofo que comenta a forma e o conteúdo dos filmes, faz correlações entre os sentidos das imagens e das cenas escolhidas e define, para um público cinematográfico, o tipo de relação que existe ente o cinema e o imaginário espectadorial: "*Cinema is the ultimate pervert art. It doesn't give you what you desire – It tells you how to desire*", afirma peremptoriamente Zizek na sua primeiríssima aparição na tela. Sendo assim, o que o espectador presencia ao longo do filme é, antes de tudo, uma forma de recepção construída como uma análise fílmica solidamente ancorada a uma interpretação teórica. Nunca se sabe ao certo se as cenas escolhidas "ilustram" apenas os conceitos<sup>6</sup> psicanalíticos.

### **Memória de cinéfilo e movimento do corpo na leitura fílmica**

Formalmente o filme é composto por um rico painel de trechos de vários filmes clássicos e *cult*. Trata-se de obras de cineastas-autores, reconhecidos como tais pelos cinéfilos e pela crítica especializada. Por momento, Zizek age também como um cinéfilo dotado de uma memória em forma de cinemateca. Fala com paixão dos filmes. Os trechos fílmicos, por sua vez, ativam e convocam a memória e o repertório do espectador ordinário ou do cinéfilo que assiste ao documentário de Sophie. A leitura parcial dos filmes é feita de acordo com esse conhecimento prévio dos espectadores, que têm certo prazer em rever um filme antigo. A memória do espectador se torna cúmplice da análise fílmica de Zizek, a participação espectadorial é solicitada pela intertextualidade criada pelo mosaico de referências fílmicas que dão um ar de metafilme a *The pervert's guide to cinema*. É pela citação e evocação em imagens e som de outros filmes que o documentário de Sophie, por sua vez, consegue instituir uma nova experiência estética, em que o desejo e prazer espectadoriais nascem de uma nova relação com essas referências fílmicas que já formam um patrimônio para todos os cinéfilos.



Nesse espetáculo formado pela intertextualidade, pela *performance* verbal e pelo trabalho de *mise-en-scène*, Zizek age como uma guia tanto quanto o próprio documentário que, pelo título, apresenta-se ao espectador como "guia cinematográfico do perverso". Zizek atua simultaneamente como um cinéfilo e um "espectador perverso" (STAIGER, 2000), mas age também como um "espectador ordinário", isto é, um espectador que se transmuta de um ser de carne e osso em um sujeito imaginário e penetra o universo da mobilidade e do movimento do cinema e do filme (SCHEFER, 1997). É a lógica da relação imaginária deste "espectador ordinário" com o universo fílmico (que vê nos filmes um sucedâneo aos seus desejos) que constitui o objeto da análise de Zizek na primeira parte do documentário. Além de explicar o mecanismo psicanalítico da relação do sujeito com a tela e o conteúdo narrativo de alguns filmes, o documentário de Sophie recria essa situação espectral.

Muitas vezes, Zizek finge estar presente em algumas cenas e interage com personagens dos filmes que ele comenta. Ao "fazer corpo" com as situações destas cenas, o filósofo brinca com a sacrossanta distância exigida entre o sujeito-intérprete e seu objeto de análise. Os cenários e lugares por onde Zizek anda proferindo suas explicações não deixam de chamar a atenção sobre o aspecto performático, e às vezes teatral, da *mise-en-scène* desse discurso teórico. Na primeira parte do filme, três primeiros planos bastam para dar uma ideia da informalidade com que Zizek vai conduzir sua análise fílmica: num plano, ele aparece sentado num sofá; num outro plano, ele está em pé numa sala de cinema, numa rampa em frente à tela coberta por uma cortina vermelha (como no teatro); e, por fim, no terceiro plano ele está regando um jardim no quintal de uma casa (enquanto completa os comentários sobre a figura da mulher nos filmes de David Lynch). São segmentos que resumem os diversos contextos e as diferentes posturas que Zizek vai adotar ao longo do documentário. Com isso, o filme dribla o caráter demasiadamente austero e busca uma adesão progressiva do espectador à enxurrada de explicações e conceitos. Os comentários filosóficos e psicanalíticos aguçam a curiosidade e o desejo de alguns espectadores de ver ou

rever as obras citadas. A outra dimensão cinéfila de *The pervert's guide to cinema* concerne, portanto, a esse prazer de ouvir e ver uma análise fílmica em ação. Essa disposição estética criada pelo documentário tem tudo a ver com um dos principais aspectos comportamentais daquilo que A. de Baecque define como a segunda era da cinefilia. Além do consumo fílmico propriamente dito, o espectador cinéfilo contemporâneo se tornou um grande devorador e fruidor dos escritos e das polêmicas sobre o cinema e prolonga a experiência estética e o contato com os filmes no espaço público. É como se a experiência de ir ao cinema e assistir aos filmes se justificasse e se completasse doravante com "o desejo de prolongar sua experiência pela fala, pela conversação, pela escrita" (DE BAECQUE, 2010, p. 33). Cada uma dessas rememorações, segundo De Baecque, confere verdadeiro valor ao filme. Ao seu modo, a reflexão teórica de Zizek participa dessa prática discursiva e conversacional infinita, ao mesmo tempo em que satisfaz, pelo seu aspecto jocoso, parte desse desejo espectral no contato dos discursos orais ou escritos sobre os filmes.

### **Uma interpretação fílmica entre excentricidade e rigor teórico**

Entre demonstração e persuasão, a performance de Zizek vai desenhando em *The pervert's guide to cinema* um modelo de análise crítica e teórica de caráter rigorosamente psicanalítico, mas que tem todos os aspectos lúdicos das "interpretações marginais ou excêntricas" de que fala Stanley Fish. As interpretações ditas "excêntricas" se situam no mesmo patamar que as interpretações consideradas mais justas, pois toda interpretação realizada por alguém, por mais absurda que seja, faz parte de um jogo. Inclusive, sem esse jogo, a própria interpretação seria inconcebível (FISH, 2007, p. 81). A "excentricidade", diz Fish, não está ligada à propriedade das interpretações (que podem ser julgadas como errôneas com relação a um determinado texto), mas sim à propriedade do "sistema interpretativo nos limites do qual o texto é continuamente estabelecido ou re-estabelecido" (p. 80). No caso que nos interessa aqui, podemos ver que este sistema

interpretativo e seus limites são instaurados pelo documentário e sua lógica de organização discursiva e narrativa. O trabalho de *mise-en-scène* dá corpo ao jogo interpretativo de Zizek; é ele também que possibilita o reconhecimento do jogo como tal pelo espectador. A leitura fílmica performada por Zizek faz parte da estrutura argumentativa do documentário (metafilme) e é dentro desse limite que o filósofo se move e produz seus comentários a respeito de trechos de filmes, que vêm editados com a sua participação. São as estratégias de *mise-en-scène* que asseguram também a relação entre os três modos de leitura (teórica, cinéfila e lúdica) que orientam o jogo interpretativo. Além do sotaque carregado de Zizek, de suas gesticulações exacerbadas e suas extrapolações, a montagem desempenha uma grande função nesse jogo de leitura fílmica. É ela que atribui um poder de ubiquidade a Zizek e o faz passar de um lugar para outro, de uma cena de filme para outra, de um cenário para outro etc. Pela *mise-en-scène* e pela atuação de Zizek, o documentário consegue instruir e divertir ao mesmo tempo qualquer espectador. A postura analítica pouco ortodoxa de Zizek na imagem chama tanto a atenção quanto e a sua interpretação sagaz do conteúdo simbólico dos filmes. Esta interação performática do teórico-ator com as cenas recriadas e dramatizadas se aproxima de uma "interpretação" no sentido teatral. Se o modo de leitura fílmica de Zizek pode ser considerado como "criativo", é porque predomina no processo a lógica de apropriação dos filmes citados. A atuação quase teatral de Zizek o aproxima de algumas figuras arquetípicas das práticas orais no cinema,<sup>7</sup> tal como o comentarista (ou conferencista) das vistas animadas, que contribuíram com seus comentários para criar e introduzir a *performance* nos contextos de recepção dos filmes desde a era do cinema mudo. Nessa "mediação", Zizek acaba agindo dentro do documentário como um sujeito cindido: de um lado, é visto como um espectador comum, mas, de outro, distingue-se dos demais espectadores pelo tipo de atividade de recepção que produz. Esta dualidade permite uma maior adesão do espectador à narrativa do documentário, que constrói parte da sua dimensão performativa<sup>8</sup> com essa *performance* verbal e oratória de Zizek.

### A dimensão performativa de *The pervert's guide to cinema*

Com as intervenções verbais e enunciadoras de Zizek na tela (gesticulando, mudando de lugar e interagindo com as cenas dos filmes que ele interpreta), o documentário *The pervert's guide to cinema* afirma sua dimensão performática, bem como o filme inteiro se transforma num enunciado performativo. Aqui penso no sentido que J. L. Austin dá à performatividade e nas formas como esse conceito vem sendo redefinido para ser aplicado ao discurso fílmico. A fala e os comentários de Zizek são atos de linguagem; antes de descreverem qualquer realidade referencial, eles constituem e instituem, aos olhos do espectador, o próprio ato de analisar. Ao longo do filme é como se ele dissesse “eu analiso”. É o ato de interpretar que é o objeto filmado e a realidade filmada. Fazendo um paralelo, podemos dizer que, ao contrário do resultado da análise que, geralmente, chega *a posteriori* ao leitor cinéfilo ou a qualquer pessoa na forma de um texto escrito, o documentário de Sophie capta e restitui esse processo hermenêutico na sua forma verbal e oral. Sobre a modalidade de análise fílmica realizada de forma oral, Jacques Aumont, por exemplo, faz algumas observações que podem nos ajudar não só a examinar a natureza verbal/oral da experiência da leitura fílmica que Sophie Fiennes põe em cena no seu documentário, mas também a repensar o impacto da relação entre uma análise filmada e sua recepção. Em qualquer análise oral, diz Aumont, produz-se um fenômeno de coincidência do desfile das imagens e da ordem do discurso verbal, o que dispensa longas descrições e “citações” que ocorrem na análise escrita. Sendo assim, a análise oral, com relação à prática de análise escrita, “está em posição de vantagem, pois não tem necessidade de evocar o filme: ele está lá, pode estar em co-presença no discurso do analista” (AUMONT, 2009, p. 189). A simultaneidade entre a produção da análise fílmica e sua recepção se dá, no caso específico de *The pervert's guide to cinema*, por conta da própria dimensão performativa do documentário, isto é, a análise que ele põe em cena apresenta-se como tal ao espectador no momento em que se realiza enquanto ato de linguagem. A copresença do analista na imagem e nas cenas contribui também a produzir a impressão de coincidência entre o tempo

da interpretação e o tempo do filme. Com isso, o documentário "programa" o espectador para os modos de leitura "documentarizante" e "ficcionalizante" (ODIN, 2000). De um lado o espectador de *The pervert's guide to cinema* vê um teórico discorrer sobre o sentido do cinema a partir da narrativa de alguns filmes; de outro, ele percebe também que alguém (o enunciador) está lhe propondo uma narrativa em que o jogo e a performance produzem, por intermitência, o efeito ficção na estrutura global do documentário. Com todos esses elementos performáticos, o documentário constrói estrategicamente seu contrato de leitura e sua dimensão pragmática e comunicativa.

### Conclusão

Como podemos ver, o documentário *The pervert's guide to cinema* encena um caso de recepção criativa em que os modos de leitura crítico, lúdico e performativo se misturam. Com sua parceria com Zizek, Sophie Fiennes realiza um filme em que a prática de leitura fílmica é capturada e restituída ao espectador na forma de um espetáculo. Por um lado, a sagacidade na análise e a aplicação dos conceitos psicanalíticos produzem um primeiro efeito que é assustar e desconcertar alguns espectadores pouco familiarizados com a leitura psicanalítica dos filmes. Mas, ao mesmo tempo em que as referências fílmicas transformam o filme *The pervert's guide to cinema* numa espécie de filme *cult* para cinéfilos ou para estudiosos do cinema, por outro lado seu didatismo o torna um pouco árduo. Mesmo assim, o filme de Sophie Fiennes não só põe em cena uma experiência estética divertida, bem como legitima uma operação de apropriação de fragmentos de filmes clássicos pelo ato de leitura.

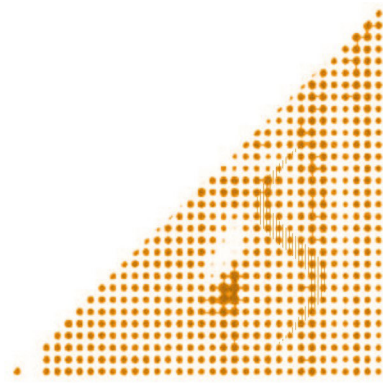
## Referências bibliográficas

- AUMONT, J. et al. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- AUSTIN, J. L. **Quand dire c'est faire: how to do thing with word**. Paris: Seuil, 1970.
- BALÁZ, B. Nós estamos no filme. In: XAVIER, I. **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, p. 84-86. 1983.
- CASETTI, F. **D'un regard l'autre: le film et son spectateur**. Lyon: Presses universitaires, 1990.
- CERTEAU, M. de. A invenção do cotidiano: vol. 1.: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2009.
- DAYAN, D. **Western graffiti: jeux d'images et programmation du spectateur dans *La chevauchée fantastique* de John Ford**. Paris: Calncier-Guenaud, 1983.
- DE BAECQUE, A. **Cinefilia**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ECO, U. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ESQUENAZI, J.-P. **Film, perception et mémoire**. Paris: L'Harmattan, 1994.
- FISH, S. **Quand lire c'est faire: l'autorité des communautés interprétatives**. Paris: Les Prairies Ordinaires, 2007.
- ISER, W. **L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique**. Liège: Pierre Mardaga, 1995.
- JAUSS, H. R. **Petite apologie de l'expérience esthétique**. Paris: Éditions Allia, 2007
- JOUVE, V. **La lecture**. Paris: Hachette, 1993.
- JULLIER, L. **Qu'est-ce qu'un bon film?** Paris: La Dispute, 2002.
- LACASSE, G. et al.(Org.). **Pratique orales du cinema: textes choisis**. Paris: L'Harmattan, 2011.
- NACACHE, J. **L'analyse de film em question**. Paris: L'Harmattan, 2006.
- ODIN, R. **De la fiction**. Bruxelas: DeBoeck Université, 2000.
- PICARD, M. **La lecture comme jeu**. Paris: Minuit, 1986.
- PISANO, G. et al. (Org.). **Le muet a la parole: cinema et performances à l'aube du 20e siècle**. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 2005.
- SCHEFER, J. L. **L'homme ordinaire du cinéma**. Paris: Cahiers du Cinéma; Gallimard, 1997.
- STAIGER, J. **Perverse spectators: the practices of film reception**. Nova York: New York University Press, 2000.
- SORLIN, P. **Esthétique de l'audiovisuel**. Paris: Armand Colin, 2005.
- ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitor**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- 
1. E-mail: [mahobam@hotmail.com](mailto:mahobam@hotmail.com)
  2. Cf. a diferença e a complementaridade que Michel Picard, por exemplo, estabelece entre as noções "playing" e "game" no processo de leitura.
  3. Cf. Eco (2008). Quanto à teoria da enunciação, como sabemos, mesmo tendo frisado os modos como o sujeito "enunciatário" é previsto de forma implícita no discurso narrativo ficcional fílmico, ela se mostrou muito tímida quanto à definição do papel e da figura do espectador enquanto entidade que dispõe de uma certa autonomia ou margem de manobra com relação às marcas de enunciação textuais. Cf. Casetti (1990).
  4. Essa comunidade de espectadores é formada pelo "querer ver" e pela curiosidade que asseguram o que Dayan chama da "pensatividade-a-dois" (ou a vários). O processo de recepção em grupo pode ser vivenciado por cada sujeito espectador de forma intersubjetiva e imaginativa ou de forma empírica, numa espécie de comunhão, em situação de copresença com outros espectadores numa sessão tradicional de cinema de sala.
  5. Usamos o termo "performance" no sentido que tem nas definições da poesia oral por Paul Zumthor (2007).
  6. Com relação a essa convicção dos conceitos a serviço da análise, Zizek já declarou numa entrevista a *Cahiers du Cinéma*, (nº 655, abril de 2010, p. 64-70): "Eu sou um bom lacaniano, e, para os lacanianos, a ideia basta! Devemos confiar na teoria. (...) Às vezes, eu leio alguma coisa sobre os filmes, vejo alguns fragmentos, e uma ideia me ocorre. E tenho medo de que o visionamento do filme perturbe essa ideia. Então, como um bom hegeliano, entre a ideia e a realidade, eu escolho a ideia".
  7. Sobre as práticas orais no cinema e as definições do comentarista de vistas animadas em diversas partes do mundo, ver o livro coletivo organizado por Germain Laçasse, *Pratiques orales du cinema* (2001), e outro livro, *Le muet a la parole: cinema et performances à l'aube du 20e siècle* (de Giusy Pisano, 2005).
  8. A partir daqui, passamos a usar o termo "performativo" (diferente do e paralelamente ao adjetivo "performativo") no sentido que tem na pragmática de J. L. Austin e nos estudos da performatividade no cinema (cf. Odin [2000] e Dayan [1983]).



**Interseções com a literatura e com a pintura**





## A “dificuldade”<sup>1</sup> latino-americana no Barroco cinematográfico de Paul Leduc e Cao Guimarães<sup>2</sup>

Regina Mota (UFMG, doutora)<sup>3</sup>

O filme *Barroco* (1989) tem início com uma imagem desértica, um cacto no primeiro plano e uma vila ao fundo, seguido de um interior no qual é impossível distinguir a coisa e sua imagem, dobrada por espelhos. Prata, penas, móveis torneados vistos em movimento circular contínuo desvelando seres que podem ser ou não reais, estátuas que parecem pessoas ou pessoas estáticas que funcionam como emblemas ou signos. A América ibérica, jesuítica, escravocrata, indígena é apresentada pelos personagens músicos que executam instrumentos denotando suas origens.

*Barroco* é um filme mexicano inspirado em obra literária cubana, que por sua vez narra a criação de ópera barroca italiana baseada na história do último rei asteca, Montezuma. Essa empreitada transtemporal se inscreve logo de saída na imagem do personagem e intercessor, o amo, um descendente dos nativos americanos que, a despeito de habitar o século XVIII, ouve a ópera citada num *gadget*, com fones de ouvido.<sup>4</sup> Essas são referências que o diretor assume indicando a sua opção por uma filosofia barroca, compartilhada pelos autores cubanos (Carpentier e Sarduy) e que tem a sua sustentação na teoria do barroco da contraconquista, de José Lezama Lima (1988).

Como explica Haroldo de Campos (2010, p. 58), o pensamento de Lezama obedece antes “a uma analógica da razão poética do que ao logos impositor de um centro de verdade e de uma certeza retilínea”, apontando o lugar da

resistência que incita ao conhecimento, que emana da literatura desse autor. Na visão de Lezama, a geografia americana é sobrepujada por um *espaço gnóstico* revelado pela paisagem, em que o mundo natural e a cultura não se distinguem, e o espírito, revelado pela natureza plena de dons em si, aguarda a mirada do homem para com ele dialogar. Inversão paródica do conceito de natureza de Hegel, para quem os povos americanos e seu mundo natural estavam fora da história da cultura. Se a imagem participa da história, se esta se resolve por um tecido entregue pela imaginação, ela se torna ficção do sujeito e não exposição objetiva do fato americano. Assim, Lezama traz o historicismo para o plano da linguagem como exposição poética.

Essa é a lição que Carpentier e Leminski vão redigir literariamente e que Leduc e Cao Guimarães farão emergir em imagens e sons. Os acontecimentos e personagens nos quais essas histórias se baseiam existiram, mas foram recriados pelo fato estético do barroco americano, adquirindo novo *status* de verdade.

### **Eras imaginárias nas dobras do tempo**

Os filmes de Leduc e de Cao situam os acontecimentos dentro de “eras imaginárias” (LEZAMA LIMA, 1988) dobradas sobre diversas temporalidades e operadas pelo dispositivo do contraponto barroco. É ele que instaura a liberdade da visão dos “sujeitos metafóricos” para compor o que Lezama nomeou “a rede de imagens que forma a Imagem”, como explica Irlemar Chiampi (1988, p. 25). Isso se dá pela mobilidade do método do contraponto, que permite o deslocamento para frente e para trás em busca de analogias que possam desvelar o devir.

Em *Barroco* (1989), de Leduc/Carpentier, o contraponto se faz nas viagens do personagem de um descendente indígena, situado no espaço-tempo mexicano em diferentes épocas, a transitar entre o descobrimento, as revoluções civis e guerras anticolonialistas na América, rituais indígenas e africanos e o carnaval de Veneza, no século XVIII. Ao se encontrar numa taberna com Handel, Scarlatti e

Vivaldi, fantasiado de Montezuma, inspira o padre a compor uma ópera baseada no encontro entre Cortez e o monarca índio, no início do século XVI.

A viagem metafórica ocorre em sentido contrário em *Ex-isto*, de Cao Leminski, num monólogo do personagem Renato Cartesius (Descartes), servidor da Companhia das Índias em missão no Brasil, a delirar entre a floresta amazônica, as feiras de Pernambuco, a geometria abstrata de Brasília e o mar turquesa do inconsciente mítico de Alagoas.

Os filmes, assim como o ensaio de Lezama, são feitos de traços, partículas, fragmentos de textos extraídos de uma totalidade para se ligarem por analogia com outros retalhos de uma outra totalidade, formando uma constelação supra-histórica, no dizer de Chiampi (1988, p. 25), em que os textos dialogantes exibem o seu devir na mutação dessas partículas.

Vemos dois viajantes constituindo uma história que nasce das necessidades criativas do presente (CAMPOS, 2010), o que se dá pelas mãos dos escritores e dos cineastas, imbuídos da potência da geração de imagens de “videntes causalidades metafóricas” (CHIAMPI, 1988, p. 28). Os dois textos, efetivamente, se referem a fatos históricos – Descartes servia à Companhia das Índias na Holanda no mesmo período em que o príncipe Maurício de Nassau se instalou no Brasil; a ópera *Montezuma* (1733), de Vivaldi, foi a primeira obra musical europeia inspirada num acontecimento americano. Mas tanto Carpentier como Leminski têm intenções muito claras, que por sua vez coincidem com a perspectiva de Lezama Lima, para quem “tudo terá que ser reconstruído, invencionado de novo, e os velhos mitos, ao reaparecerem de novo, nos oferecerão seus conjuros e seus enigmas com um rosto de desconhecido” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 57).

É o acento na perspectiva que altera e inverte o quadro fixado, em que a América ou o Brasil não mais se reduzem aos dados, ao se transformarem nos modos plásticos iconográficos que se dobram e se desdobram num novo tecido, tramado em uma tapeçaria mítica e milenar, fora do tempo e do espaço.

No filme de Leduc, a opção metalinguística pela visualidade barroca mobiliza a câmera em *travellings* contínuos, descrevendo as cenas sem fixar um ponto de vista narrativo, que permite uma visão em profundidade, deslizante e leve no seu trânsito sobre o mapa errático e descontínuo do corpo do continente. Leduc, assim como Carpentier, propõe um pacto lúdico com o espectador/leitor, que, para construir sentidos, precisa apostar nesse jogo sem regras claras.

Afonso Ávila (1994, p. 65) atribui a adesão àquele mundo de invenção e fantasia criadora que caracteriza o período barroco à natureza e abrangência social do *pacto lúdico*, que traduzia o apelo estético do homem da época, e alerta, citando Shiller, que “o impulso ao jogo tenderia a anular o tempo”. Ávila (1994, p. 73) concebe o artista barroco como homem que se rebela pelo jogo, que passa a atuar como um instrumento de libertação e de afirmação diante da realidade, ao criar uma outra que é a sua própria criação. Echevarría (1993, p. 198) sugere que o barroco joga ser o Outro, afirmando a estética da diferença. Segundo ele, “O barroco assume a estranheza do Outro como consciência da estranheza do ser. Ser é ser como um monstro ao mesmo tempo um e o outro, o mesmo e o diferente”. O sentimento de ser no barroco seria por isso mais concreto do que o *cogito* de Descartes, porque mais tangível.

O jogo poético de Cao/Leminski se faz entre falas, sons e imagens, já que o espectador está dentro da cabeça, *muito doída*, do inventor desse *cogito*. Cartesius prova a erva no jardim de Maurício e, diante da desmesura e das irregularidades surpreendentes da realidade do trópico, não consegue evitar os sentidos e por isso não pensa – e vai nela, na visão dela e no seu interior, se imiscuindo. Como Paul Klee, Cao torna visível o invisível, ao mesmo tempo micro e macrovisualidade, como a cena em que deixa ver a feitura do rastro na areia, lentamente impresso por uma lesma. O discurso poético narrativo surge como o “hetero”, o outro discurso, plural, plástico, polissêmico, tecido de multiplicidades e metamorfoses (VARELA, 1995, p. 23), destronando o do método.

A sobreposição de imagens e sons, central nas duas narrativas, evoca a noção de *anacronia* de Lezama Lima, “segundo o qual um ou vários passados esquecidos, como espectros, desvelam outros e inusitados presentes e outros e inusitados futuros.” (BRAGANÇA, 2008, p. 169). Como numa imensa sala coberta por tapetes, podemos navegar em curvas dobrando o tempo e o espaço, onde o atual é a imagem insurgente.

O filme *Barroco* não tem diálogos, mas utiliza o cancionero americano para dizer. Um dos temas recorrente e circular utilizado é a canção popular cubana (Miguel Matamoros) “Mama dónde son los cantantes”, que é também o título do livro de Severo Sarduy, parte das referências teórico/barrocas/latino-americanas que o filme explora. A letra “*Mamá yo quiero saber de dónde son los cantantes, que los encuentro galantes y los quiero conocer, con sus trovas fascinantes que me las quiero aprender*” metaforiza os encontros e desencontros culturais e linguísticos, marcando o signo das alteridades em jogo (BRAGANÇA, 2008, p. 167) que o filme nos leva a reconhecer.

A sonoridade se dá pelo método do contraponto, em que uma oposição sempre aponta para outro desdobramento do signo sonoro que conecta grupos, acontecimentos, festas ou revoluções. Nela cabem as canções hollywoodianas, clássicos de várias épocas, canções populares, cantos indígenas, cantigas ibéricas, cantos árabes, hinos revolucionários em várias línguas ou chamadas de rituais africanos, sempre em deslocamento e já metamorfoseados pelo uso e pelos conflitos. Se é possível afirmar a existência de uma estrutura em *Barroco*, Leduc pontua o filme com os movimentos (*andante, contradanza, rondo, finale*) da ópera *Montezuma*, retornando em ritornelo<sup>5</sup> à sala da casa do amo, para ouvimos os excertos da obra de Vivaldi. O diretor utiliza ainda o jogo de cartas do tarô, citado no livro de Carpentier, que surge como um código mágico, intervindo secretamente no desenrolar dos acontecimentos.

No filme *Ex-isto*, se dá o contrario. O jogo linguístico é fundamental para o caráter lúdico da ideia-força da obra de Leminski – desmontar na linguagem a

lógica, qualquer uma que não seja a da invenção parodística de formas eruditas, científicas, históricas que, em línguas várias, neologizam. Surge então um mundo raro das ruínas de significantes que o filme amalgama, seguindo a mesma estranheza e beleza do texto.

Em ambos ensaios cinematográficos estão presentes figuras alegóricas, a conduzir o solilóquio de Descartes e a narrativa em curva contínua de Leduc, condensadas ao máximo na permutação, miragem, fusão e intercâmbio entre os elementos (SARDUY, 1979, p. 167). Qualquer traço, amalgamado pela tensão e pelo plutonismo fáustico (LIMA, 1988), prolifera em significados na fusão de corpos dançantes em *Barroco* e na dupla hélice formada pela criação textual e o espaço tropical, enquadrado por uma visão ótica, em *Ex-isto*.

Irlemar Chiampi atenta para a constante que atravessa a fábula lezamiana associada ao demonismo: “Todos os seus atores performam a *poiesis demoníaca*, fazedores ou artífices de um tipo de imaginação” (CHIAMPI, 1985, p. 31). O monstro Occan, criado por Leminski como um princípio de incerteza e erro, é o próprio “*malin genie*” da teoria de René Descartes, que na fábula e no filme aterroriza Cartesius. Segundo o autor, ele “é um orixá asteca-iorubá encarnado num texto seiscentista”. Em *Barroco*, a presença dos mitos indígenas e africanos cercam os acontecimentos, entrando em conflito com a narrativa heroica dos “descobridores” e acentuando a força da magia e do prazer dos nativos. O fogo que destrói e amalgama os fragmentos, presente no barroco latino-americano, toma a tela no momento em que o personagem do jovem índio, duplo do amo, se vê morto e pelo fogo é transsubstanciado.

Esse amálgama demoníaco são as marcas da resistência a dizer que as sociedades não desaparecem pela dominação nem pelo genocídio, e que esses povos podem ressurgir por meio dos seus imaginários em outros lugares e épocas, “potencializados no afloramento das imagens que os constituem” (BRAGANÇA, 2008, p. 168). Numa das cenas de Veneza, o negro Filomeno, armado de panelas e colheres grita ritmadamente “Ca-la-ba son”, que, segundo Roberto González

Echevarría (1993, p. 199), queria dizer “eu sou de Calabar, que fica na Nigéria, África”. Filomeno se filia a uma tradição não apenas africana, mas cubana, descendente de Salvador Galomon, personagem épico do romance barroco *Espejo de paciência*, de Silvestre de Balboa y Troya de Quesada, de 1606. O ritmo irresistível do negro transforma o ensaio da orquestra barroca em uma *jam session* e leva todos ao transe erótico musical.

No final da execução da ópera de Vivaldi, cheia das barbaridades etnocêntricas, o índio sopra uma pena que se transforma em milhares de outras e cobre todo o cenário, revelando a força e magia do mito da deusa Quetzalcoatl, a serpente emplumada, o velho deus maia e asteca que carrega consigo um universo de sabedoria e de luz.

Na trajetória de *A expressão americana*, Lezama Lima pinta o seu americano como uma espécie de Caliban, irreverente, corrosivo, rebelde, devorador e, como afirma Chiampi (1988, p. 32), mais próximo do antropófago em quem Oswald de Andrade metaforizou o modo de ser brasileiro, estabelecendo mais um elo com o *Catatau*, profícuo em citações de maus costumes dos “toupinambaults”, principalmente o hábito de comer os inimigos.

Ambos, *Ex-isto* e *Barroco*, tratam do duelo cultural do barroco da contraconquista (LEZAMA LIMA, 1988), forma de resistência da expressão americana, para além das obras que marcam o estilo da arte nos séculos XVII e XVIII, no continente. No conflito, construído pelos operadores barrocos, se revela o sentido revolucionário e político dessa estética, que para Lezama só se realizou plenamente no Novo Mundo, como produto da mestiçagem de povos, paisagens e mitos, e nunca cessou de se refazer, como afirmava Darcy Ribeiro (1995). Oswald de Andrade vai mais longe:

Resta uma palavra sobre o Barroco. O estilo utópico. Nasceu com a América. Com a descoberta. Com a utopia. Ninguém me convencerá de que no Barroco há uma descendência direta do Renascimento. Nego a Bernini o direito de se colocar

com seus lençóis na herança duma plástica vinda do mundo colonial que se abria entre flores, lianas e frutos disformes. (ANDRADE, 1990, p. 237-8)

A visada política das obras que inspiraram os dois filmes aponta igualmente para a derrota da história e para a potência da linguagem como invenção de imagens. Leminski explica (2010, p. 212), em uma alegoria ao processo holandês de colonização no Brasil, fonte de inspiração do livro: “O *Catatau* é o fracasso da lógica cartesiana branca no calor, o fracasso do leitor em entendê-lo, emblema do fracasso do projeto batavo, branco no trópico”. Assim retoma o tema da dificuldade, ao qual os escritores e cineastas dessas obras se mantiveram fiéis, ao correr o risco da incompreensão e do fracasso.



## Referencias bibliográficas:

- ANDRADE, O. **A utopia antropofágica**. Rio de Janeiro: Globo, 1990.
- ÁVILA, A. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BRAGANÇA, M. Alteridade, conflito e resistência no Barroco de Paul Leduc. In: HAMBURGUER, E. et al. (Org.). **Estudos de cinema**. São Paulo: Annablume; Socine; Fapesp, 2008, p. 163-172.
- CAMPOS, H. **O segundo arco-íris branco**. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- CARPENTIER, A. **Concerto barroco**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CHIAMPLI, I. Introdução: A história tecida pela imagem. In: LEZAMA LIMA, J. **A expressão americana**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- ECHEVARRIA, R. G. **Celestina's brood: continuities of The Baroque in Spanish and Latin America Literatures**. Durhan: Duke University Press, 1993.
- LEMINSKY, P. **Catatau**. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- LEZAMA LIMA, J. **A expressão americana**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- RIBEIRO, D. **O povo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARDUY, S. Barroco, neo-barroco. In: MORENO, C. F. **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- VARELA, M. H. **O heterologos em língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1995.

- 
1. A dificuldade de que trata o artigo também teve início com a busca da cópia do filme de Paul Leduc, de cuja existência cheguei a duvidar. Depois de um ano, consegui uma cópia praticamente sem cor, gentilmente enviada por Josette Monzani, a quem agradeço a contínua colaboração de material e ideias cinematográficas. Passado outro ano, o colega e amigo Tunico Amâncio encontrou um velho VHS, do qual também fez uma cópia que agora tinha cores, mesmo que em baixíssima definição. Nada disso impediu o fascínio pelo filme, que inspira a reflexão apresentada nesse artigo. O culpado de tudo foi Maurício de Bragança, que me abriu as portas dessas referências no seu artigo sobre o filme, publicado no livro da Socine, em 2008. Finalmente, em dezembro de 2011, Josette conseguiu no México o DVD original, o que me permitiu agora retificar e ampliar o diálogo de *Barroco* com o belo poema cinematográfico de Cao Guimarães, *Ex-isto*. A todos, o meu sincero agradecimento.
  2. Mesa “O cinema e as projeções do Barroco”.
  3. *E-mail*: [regina.mota07@gmail.com](mailto:regina.mota07@gmail.com)
  4. Só pude perceber o fato agora ao assistir o DVD, bem como discriminar a tatuagem asteca que marca igualmente a face do amo e do seu pajem índio.
  5. Como em Nietzsche, o eterno retorno como cantilena, como ritornelo, que captura as forças mudas e impensáveis do cosmos (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 347).

## A literatura no cinema de Joaquim Pedro de Andrade<sup>1</sup>

Elizabeth Real (UFF, doutoranda)<sup>2</sup>

Em seus filmes ficcionais, Joaquim Pedro de Andrade trabalhou com várias possibilidades que podem ser exploradas nas relações entre cinema e literatura. Podemos afirmar mesmo que, já no seu primeiro curta documental, esboçava-se o interesse nesse entrecruzamento. Trata-se de *O poeta do Castelo*, um filme bastante conhecido sobre Manuel Bandeira, realizado em 1959. Nesse curta de 11 minutos, vemos de perto o poeta na intimidade do pequeno apartamento onde morava e o acompanhamos caminhando nas ruas. Lento, pontuado pela música melancólica e por versos de Bandeira por ele mesmo declamados, o filme localiza para o espectador o universo em que vivia o solitário poeta. A inspiração tomada a partir dos pequenos gestos de Bandeira na vivência de seu cotidiano aproxima esse filme da poética do escritor, que foi, segundo Alfredo Bosi, “talvez o mais feliz incorporador de motivos e termos prosaicos à literatura brasileira” (BOSI, 1994, p.361).

Neste texto, serão abordados apenas dois filmes: *O padre e a moça* e *O homem do pau Brasil*. *O padre e a moça*, de 1965, é o primeiro longa-metragem de ficção de Joaquim Pedro de Andrade. O filme, segundo consta nos créditos iniciais, é “sugerido” pelo poema *O padre, a moça*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado no livro *Lição de coisas*, de 1962. Ou seja, poema e filme são praticamente contemporâneos. *O homem do pau-brasil*, de 1981, baseado na vida e na obra de Oswald de Andrade, é o último longa-metragem realizado pelo diretor.

Os dois filmes possuem uma ligação bastante aberta com as obras nas quais são inspirados, a ponto de deixar dúvidas sobre se podem ou não ser caracterizados como adaptações. No primeiro caso, o texto de origem sugeria ao diretor uma imagem: “Lendo o poema”, diz ele, “me ocorreu imediatamente a imagem de um corpo de mulher tocando um pano grosso e preto que cobrisse o corpo de um homem. Essa imagem ficou no meio do filme e daí para frente e para trás o resto se construiu”.<sup>3</sup> No segundo caso, de acordo com o que está escrito nos créditos do filme, Joaquim Pedro baseou-se na obra de Oswald de Andrade, não se detendo em um livro em particular. Mais do que isso, o diretor realizou um trabalho bastante sofisticado de colagem de referências, tecendo no filme elementos biográficos e elementos pertencentes à obra de Oswald – imbricação, aliás, contida no próprio título.

Essa diferença de escala com que nos deparamos, de início, ao observar as relações entre o texto ou textos adaptados e os filmes – de uma imagem sugerida por um poema ao conjunto da obra de um escritor e sua biografia –, nos leva a pensar mais amplamente na pluralidade de possibilidades que podem se estabelecer a partir das relações entre o cinema e a literatura. Quando pensamos nessas relações transtextuais, estabelecendo ligações entre mídias diferentes, a primeira palavra que nos ocorre é “adaptação”. Como chamou atenção Ismail Xavier, esta resulta do esforço de alguém que leu um texto e o tomou como “ponto de partida” para realizar outro trabalho de criação, e não como um “ponto de chegada” (XAVIER, 2003, p. 62).

A adaptação de um texto literário para o cinema pode ser compreendida como passagem recriadora de um meio expressivo de caráter exclusivamente verbal para outro mais plural, que se compõe basicamente da articulação entre imagens e sons através da montagem, um procedimento especificamente cinematográfico. Imagens captadas por uma câmera, com movimento ou estáticas, incluindo materiais escritos, como créditos e cartelas; e sons que se compõem de falas, ruídos, música, ou mesmo ausência de som: o silêncio.

Segundo Robert Stam, o cinema, por possuir uma linguagem compósita, que associa variadas matérias de expressão, herda formas artísticas associadas a esses diferentes materiais. Como meio de expressão heterogêneo, polifônico, pode incluir a visualidade da fotografia e da pintura, o movimento da dança, o *décor* da arquitetura, a performance do teatro (STAM, 2000, p. 61). A consciência de que o cinema deve lidar com todos esses níveis expressivos corrobora a superação da expectativa de fidelidade do filme à obra adaptada, ideia recorrente que refletia uma relação cultural hierárquica tradicionalmente estabelecida entre a arte literária e a arte cinematográfica. De todo modo, a adaptação leva em conta as restrições e possibilidades específicas de cada mídia, assim como os entrecruzamentos possíveis entre os meios e linguagens, além das próprias intenções do adaptador que, pinçando os vários elementos da história separadamente – seja o tema, os personagens, o ponto de vista, as coordenadas espacotemporais, o gênero, as características estéticas –, reelabora o modo de contá-la.

A adaptação envolve procedimentos de condensação ou de ampliação. Como processo dialógico, interpreta, recria, desloca o sentido; atualiza a obra, situando-a em outro contexto. A partir dessas ideias, podemos tentar perceber como Joaquim Pedro de Andrade procedeu nos dois filmes aqui analisados, ora condensando, ora ampliando o texto-fonte, em diálogo não apenas com as obras que o inspiraram e com o quadro cultural de que faziam parte, mas também com filmes brasileiros contemporâneos aos seus; com outras formas artísticas, como a música e as artes visuais; com o contexto social e político; e, mais especificamente, com as diretrizes da política cinematográfica do momento de produção.

### ***O padre e a moça***

No primeiro filme analisado, *O padre e a moça*, segundo o próprio Joaquim Pedro, deparamo-nos com um momento anterior àquele em que se inicia o poema escrito por Drummond. Diz o diretor:

O poema já começa em plena fuga do padre com a moça. No filme eu acrescentei os antecedentes da fuga. E não importa quem seja essa moça: ela é apenas a moça que ama um padre. No filme ela está individualizada. É Mariana, feita à imagem do ciúme dos homens, de pureza e de malícia.<sup>4</sup>

Joaquim Pedro constrói a narrativa a partir de cinco personagens: o padre novo que chega à pequena cidade para substituir o antigo, Mariana, o vigário Antonio, o velho Honorato e Vitorino. Os dois primeiros são os protagonistas retirados do poema de Drummond; os outros, criados pelo diretor. Honorato é uma espécie de coronel que domina política e economicamente a região, explorando ao máximo o pouco que o povo miserável pode lhe oferecer com a procura de diamantes, numa região decadente onde a extração de pedras preciosas parece praticamente esgotada. O velho Honorato mantém relações secretamente com Mariana, a filha de um garimpeiro que ele cria desde que a jovem tinha dez anos. Após a morte do padre Antonio, espécie de protetor da moça, resolve se casar com ela. Vitorino é um farmacêutico apaixonado por Mariana. Personagem ambíguo, fraco, que, com frequência, fica bêbado. Embora seja jovem, incorpora para sua vida toda a decadência do lugar. Com ciúme de Mariana, reclama de Honorato, mas não tem coragem de enfrentar seu poder e por vezes o adula. No enterro de padre Antonio, por exemplo, bêbado, Vitorino inicia um discurso exaltado, acusando o padre morto de não deixar mudar nada no lugar e de ser o grande responsável pelo conformismo do povo. Em sua insatisfação, o personagem parece carregar um potencial para promover uma transformação. No entanto, demonstra incapacidade de agir quando o padre vai até a farmácia pedir um remédio para uma mulher moribunda e o farmacêutico, frente à precariedade de recursos disponíveis, mostra-se resignado e pouco empenhado em ajudar.

No filme, como no poema, ressalta-se o papel central do padre no seio de uma sociedade conservadora. Diz o poema, de forma um tanto irônica: “Onde pousa o padre / é Amor-de-Padre / onde beija o padre / é Beijo-de-Padre / onde dorme o padre / é Noite-de-Padre / mil lugares-padre ungem o Brasil /

mapa vela acesa”. Também no filme sentimos essa centralidade. A igreja figura como construção principal do pequeno povoado, imponência acentuada pela contrastante fotografia que ressalta o negro sem luz, sem vida, da roupa do padre, confundido com o negro da noite, em oposição à imponente e branca igreja que pontifica no ponto mais alto da cidade. Visualmente, também se caracteriza essa centralidade da religião, especialmente no momento em que o novo padre é visto, em plano geral, ao lado da igreja (“Roma de rocha, castelo de ar”, no poema) e de frente para a paisagem montanhosa onde se destacam as nuvens, como se aquele espaço, onde se encontram a igreja e o padre, fosse a própria extensão do céu. Nuvens que se contrapõem às imagens duras da paisagem onde habita o homem e à gruta na qual o padre e a moça irão morrer. Aridez, ruína, imobilismo: assim se configura o espaço do qual os personagens tentam fugir sem sucesso. Esta monotonia e decadência estampadas na imagem ecoam na trilha sonora do filme: no canto religioso, entoado pelas mulheres em coro, assim como na fala lenta dos personagens, entrecortada por longos momentos de silêncio, preenchidos por pequenos ruídos, que podem ser o canto distante de um pássaro, o barulho de um grilo, o latido de um cão ou o som bem discreto de um relógio de parede.

Antes mesmo de se realizar, o amor do padre e da moça é descoberto e condenado pela população da cidade. Sem saída, fogem a pé e é nesse caminho que, não sem resistência do padre, o amor entre os dois acontece. Ao falar do poema, Joaquim Pedro se referiu à imagem que lhe inspirara: a mulher “tocando” o tecido grosso e preto da roupa do padre. Cinematograficamente, essa sensação tátil é sutilmente traduzida em planos que enfatizam partes dos corpos do padre e de Mariana, provocando uma relação sinestésica do espectador com o filme. De outro modo, planos gerais e médios dos dois personagens em sua fuga, perdidos na paisagem inóspita, conotam sua pequenez diante da própria vida. Dessa forma, Joaquim Pedro obtém um efeito de alternância de enquadramentos que conotam a oposição entre a sensualidade que marca a relação entre o padre e Mariana e a transcendência da relação do homem com a religião e com deus.

Muito mais do que a tênue história de um padre que foge por ter se envolvido com uma moça do lugarejo, o que importa são imagens presentes no poema, imagens que expressam o encurralamento do homem que precisa ser livre, que não pode mais se submeter à religião ou à moral estabelecida; nem à lei de deus ou do diabo, nem à lei dos homens. Importa o homem que existe por si só, sem ligações com o passado, sem amarras com o presente nem compromissos com o futuro. O homem apenas homem, sem raízes, como diz o poeta Drummond: “Quando lhe falta o demônio / e Deus não o socorre, / quando o homem é apenas homem, / por si mesmo limitado, / em si mesmo refletido; / e flutua / vazio de julgamento / no espaço sem raízes; / e perde o eco / de seu passado, / a campainha de seu presente, / a semente de seu futuro; / quando está propriamente nu; / e o jogo, feito / até a última cartada da última jogada. / Quando. Quando”. A nudez do homem que flutua se contrapõe à roupa preta do padre. É Mariana mesma quem diz no filme: “o senhor está fugindo só, sem saber para onde. Qualquer lugar servia, se não fosse essa roupa”.

A ideia de liberdade que se desprende, por negação, desse filme aprisionado, amarrado, como dizia o próprio diretor, foi bem compreendida pelos censores na época do lançamento. A pesquisadora Leonor Souza Pinto, que realizou extensa pesquisa sobre a censura ao cinema brasileiro no período da ditadura militar, revela que o filme, após ter sido liberado para exibição a maiores de 18 anos para a estreia no Rio de Janeiro, teve seu lançamento suspenso em Belo Horizonte graças à intervenção de “autoridades eclesiásticas” e de membros da “tradicional família mineira”. O filme teve, então, um segundo certificado de censura emitido, dessa vez exigindo três cortes e condenando as cenas eróticas e a licenciosidade do roteiro. Segundo os censores, a “exaltação ao amor livre, sem pênias, livre dos dogmas e convenções” poderia trazer “gravíssima influência na mentalidade juvenil”.<sup>5</sup> A reação da censura – que, em seguida, acaba por liberar o filme sem cortes para maiores de 21 anos – mostra que o filme incomoda ao abordar, de forma dura, problemas recorrentes numa sociedade conservadora: a moralidade imposta

por parâmetros religiosos, de um lado, e a situação de exploração econômica do povo inerte, sustentada em grande parte pela influência da igreja.

A contextualização que o diretor faz do poema,<sup>6</sup> a relação de Honorato e do padre Antonio com o povo local, as tentativas de revolta frustradas de Vitorino mostram uma intenção crítica em direção à sociedade conservadora, à exploração do trabalho e à inércia do povo. A religião, o embate entre deus e o diabo que acaba por diminuir o papel do próprio homem na condução de sua vida, a opressão que impede a renovação dos costumes e das ideias são os temas desse filme. E assim não podemos deixar de evocar o diálogo com filmes brasileiros realizados na mesma época, como o de Glauber Rocha, cujo título já ressaltava esse mesmo embate: “a terra é do homem; nem de deus nem do diabo”, diz o cantador na sequência final; e como o filme de Ruy Guerra, *Os fuzis*, que tinha também como um de seus temas fundamentais a passividade do povo em relação a sua condição de miséria. Os três filmes são realizados no mesmo momento, localizam suas histórias no interior rural do país, ressaltando na paisagem e na arquitetura a aridez que marca a vida difícil do povo, e tematizam a passividade deste povo que busca consolo e aposta seu destino em líderes religiosos sem a consistência política necessária para provocar as transformações desejadas na sociedade.

No entanto, se nos filmes de Glauber Rocha e Ruy Guerra havia claramente expressa uma tentativa de reação à situação opressora, inclusive com o uso da violência, em *O padre e a moça* há apenas uma tentativa de fuga e uma ampliação da temática: não se expõe apenas a falta de alimento ou a exploração do trabalho, mas também a privação de amor, de prazer e de liberdade, dimensões da sensibilidade fundamentais à existência humana. Em contraponto à ação afirmativa proposta nos dois filmes anteriores, o de Joaquim Pedro surge mais como a expressão de uma “negação” de tudo isso: “Não queria perfumaria, nem falsas verdades, nem efeitos fáceis, nem nada disso. Então fiz *O padre e a moça*, (...) um filme todo criado por negação”.<sup>7</sup>



## O homem do pau-brasil

O outro filme aqui abordado – *O homem do pau-brasil* – é, em tudo, completamente diverso de *O padre e a moça*. Trata-se de um filme colorido, exuberante, verborrágico. Segundo o próprio diretor, ele peca pelo “excesso de informação cultural”. Diz ele: “o filme é denso demais. Tem uma quantidade suicida de palavras por metro linear” (ANDRADE, 1984, p. 46). Para Joaquim Pedro, *O homem do pau-brasil* funciona melhor quando é visto por alguém que não conhece Oswald de Andrade ou que não tem informação sobre o que foi o Modernismo. Já para aqueles que conhecem a obra do escritor e o significado do movimento modernista do início do século XX para a cultura brasileira, ver o filme torna-se uma experiência extenuante de “decifração”. De fato, para o espectador mais atento, mesmo os créditos iniciais estão repletos de informação. Em outra entrevista, Joaquim Pedro declarava que o filme fora feito “para quem não sabe nada de Oswald de Andrade”. Segundo ele, “para gostar do filme, basta ser esperto, irreverente e ter senso de humor – qualidades brasileiras. Pode ser analfabeto de pai e mãe. Não é teste de inteligência nem de boçalidade”.<sup>8</sup>

Essas declarações do diretor trazem à tona um aspecto importante do debate sobre a adaptação, que inclui a recepção do filme pelo espectador a partir do conhecimento que este possui da obra adaptada. Quando o espectador conhece a obra adaptada, ele inevitavelmente se remete a ela ao assistir ao filme que foi nela inspirado e, só assim, a partir dessa dupla visão, é capaz de “experienciar a adaptação como adaptação” (HUTCHEON, 2011, p. 166). Segundo Hutcheon, é essa experiência dialógica que caracteriza o caráter “palimpséstico” da adaptação. O termo, utilizado por Gerard Genette, sugere que as formas derivadas de uma obra anterior não a apagam completamente, mas permitem perceber suas relações. No entanto, para o espectador que desconhece o texto-fonte, o filme realizado a partir dele será considerado uma nova obra sem qualquer referência à anterior.

No caso específico que estamos estudando, podemos compreender a preferência de Joaquim Pedro por um espectador “desconhecedor” da obra de Oswald, ou mesmo do movimento modernista, como a reafirmação da opção do diretor por um cinema não elitista, voltado para um público amplo, proposta à qual aderira desde *Macunaíma* (1969). Embora mergulhando profundamente no universo culto da literatura modernista, o diretor busca, nesse universo, elementos que podem atingir o espectador médio, ressaltando o humor sarcástico e, por vezes, malicioso e a sensualidade, sem, no entanto, efetuar uma simplificação que sugerisse subestimar a capacidade de compreensão por parte de um público menos informado.

Em *O homem do pau-brasil*, vida e obra de Oswald de Andrade são abordadas de forma livre e inovadora. Apagando fronteiras entre real e ficção, fundem-se personagens dos livros de Oswald e personalidades históricas que fizeram parte da vida do escritor. Aspectos biográficos do autor modernista e de sua obra se misturam. Fatos ocorridos na vida de Oswald são encenados no filme por personagens ficcionais e misturam-se a passagens dos textos do autor. O escritor-poeta é vivido por dois atores que aparecem em cena simultaneamente: uma mulher, interpretada por Ítala Nandi, e um homem, interpretado por Flávio Galvão. Os textos do filme são retirados de fontes diversas: obras de ficção de Oswald, como *Serafim Ponte Grande*, as memórias do escritor reunidas no livro *Um homem sem profissão*, artigos da revista *Klaxon*, os manifestos, os poemas. Mas as referências se estendem a outras fontes. Por exemplo, a sequência que mostra o poeta suíço-francês Blaise Cendrars sendo recebido na fazenda pelo estranho fazendeiro Oswaldo Padroso, suposto descobridor de uma nova constelação batizada por ele com o nome de “torre *Eifell* sideral”, é inspirada em textos de Cendrars, parte dos escritos sobre sua experiência no Brasil (CENDRARS, 1976).

Imbricam-se referências variadas sobre a cultura brasileira que remetem ao período modernista. O filme se concentra em momentos fundamentais do percurso de Oswald que flagram as transformações vividas pelo autor em contato com outros autores, com outros artistas e com algumas de suas mulheres. O

filme condensa muitas das ideias presentes na obra de Oswald e pontua questões cruciais para a vida cultural do país e que continuam bastante atuais. Mas é importante observar, em termos formais, que, embora se perceba um desenvolvimento linear desses acontecimentos da vida de Oswald, a costura feita pelo filme não segue uma ordem cronológica a partir da obra do autor, embaralhando textos de momentos diferentes. Embora linear, o filme é construído na junção de fragmentos praticamente independentes. Literatura, poesia, jornalismo, dança, música, artes visuais, teatro, cinema: todas essas referências remetem a diferentes tipos de artes e manifestações culturais e são costuradas pelo tom humorístico que predomina no filme e que tem tudo a ver com a irreverência debochada e demolidora de Oswald de Andrade.

A fragmentação narrativa, a maleabilidade de gêneros e a ironia que permeia todo o filme fazem perceber a proximidade com os livros de Oswald, em especial *Serafim Ponte Grande*. A respeito desse livro, escreve a biógrafa de Oswald, Maria Augusta Fonseca:

As peripécias dos personagens coincidem muitas vezes, mesmo deformadas pela ficção, com aventuras vividas por Oswald. A brincadeira desconcertante, os palavrões, o espalhafato da farsa, as piadas picantes, os personagens debochados, cheios de estardalhaço, emprestam à obra alguma coisa do universo circense. (...) O texto se expande em digressões, colagens de textos, bilhetes, poemas, receitas, piadas, diários, romance dentro do romance. (FONSECA, 1990, p. 206).

Sentimos no filme essa mesma heterogeneidade de recursos: as piadas, as colagens de referências, os poemas, a carta que Branca Clara recebe e é lida pelo mensageiro no navio. O filme tem também seus momentos poéticos – quando Oswald (Ítala Nandi) protege Doroteia com o guarda-chuva e declara seu amor – e outros de comédia mais escancarada, quase “pastelão”, próxima ao humor mais ingênuo da chanchada (ou, melhor ainda, de sua herdeira, a pornochanchada), como na sequência em que Oswald leva Doroteia ao juizado de menores.

Além do encontro com Mário de Andrade, destaca-se, no filme, outra figura importante na trajetória de Oswald e do próprio Modernismo: o poeta Blaise Cendrars, personagem crucial para a redescoberta da cultura brasileira pelo grupo modernista e para a germinação do *Manifesto Pau-brasil*. A viagem que Oswald e Tarsila fazem a Paris (e é então que conhecem Cendrars) é registrada como momento fundamental para o delineamento do rumo da arte brasileira. Vemos isso no quadro que Branca Clara (personagem do livro *Serafim Ponte Grande* que encarna Tarsila Amaral no filme) está pintando, ainda no navio a caminho de Paris. Trata-se de um quadro realista, que tem por motivo São José. No alto do quadro, ela mantém um santinho com a imagem que está sendo reproduzida. Nessa pintura, flagramos uma dupla referência a “inimigos” declarados de Oswald: a religião católica (abraçada fortemente pela família do escritor) e a arte acadêmica. Já em Paris, outro quadro de Tarsila – *A negra*, pintado na cidade francesa e considerado um precursor da fase Pau-brasil – é utilizado como contraponto ao quadro pintado no navio, ao mesmo tempo em que serve de mote para um dos momentos de graça do filme, quando Filé (Grande Othelo), um “autêntico” africano que perambula por Paris, ao ver o quadro, exclama, espantado: “*Mais c’est vovó!*”.

Além de dialogar com as ideias e com as expressões artísticas do Modernismo de 1922, *O homem do pau-brasil* estabelece ligações com outro momento cultural importante no Brasil: o Tropicalismo. Foi nesse período que a obra de Oswald foi recuperada e suas ideias (em especial, o conceito de antropofagia), aludidas por poetas, teatrólogos, cineastas, músicos e artistas plásticos. Uma peça sua – *O rei da vela* –, encenada pelo grupo Oficina em 1967, é registrada como marco do movimento. Cabe lembrar que os cenários do filme de Joaquim Pedro foram produzidos por Helio Eichbauer, o mesmo responsável pela cenografia da montagem feita por José Celso. Podemos dizer que o diálogo com o meio teatral é evidente tanto na artificialidade dos cenários e figurinos quanto na entonação e gestualidade dos atores. Esse diálogo, reforçado pelo uso de planos longos e enquadramentos abertos, constitui parte fundamental do próprio estilo do filme.

A abertura formal, o diálogo estabelecido entre diferentes formas de expressão artística e o desejo de repensar a cultura brasileira, tão característicos de *O homem do pau-brasil*, foram elementos que marcaram o movimento tropicalista, não apenas no cinema.

Pensando no momento em que o filme foi realizado (final da década de 1970, início de 1980), é possível ainda estabelecer relações com o seu próprio contexto de produção. Em 1978, O roteiro de *O homem do pau-brasil* (com o título *Oswald de Andrade*) foi selecionado no *Programa especial de pesquisas de temas para filmes históricos*, lançado pela Embrafilme. Temos, no filme, algumas referências curiosas à atividade cinematográfica. Iremos destacar aqui apenas uma sequência, baseada numa passagem do livro de Blaise Cendrars, que mostra o poeta sendo recebido por Washington Luís – na época, presidente do estado de São Paulo. O político, empolgado com a ideia do poeta de realizar no país um “filme 100% brasileiro” (que seria baseado na tese escrita pelo próprio Washington Luís), promete-lhe financiar o projeto com recursos públicos. Ironicamente, no instante em que o presidente e Cendrars entram no gabinete, vemos na parede o imenso quadro do pintor acadêmico Pedro Américo, retratando o momento em que Pedro I, às margens do Ipiranga, declara a Independência. Soma-se a essa imagem uma voz *over*, extradiegética, que entoia o grito famoso na história brasileira: “independência ou morte”. Essa referência – intencional? – nos remete imediatamente ao filme de Carlos Coimbra, de 1972. Embora não tenha sido produzido pela Embrafilme, este filme, uma grande produção, estrelada por atores de TV, assume um discurso patriótico afinado com as diretrizes temáticas da empresa durante a década de 1970, que estimulava a produção de filmes históricos ou adaptações de clássicos da literatura brasileira. Ao realizar um filme anárquico e crítico como *O homem do pau-brasil*, com recursos da estatal, Joaquim Pedro de Andrade subverte a intenção conservadora embutida nessa proposta.

## Conclusão

Vimos que, nos dois filmes aqui abordados, Joaquim Pedro trabalha com os textos adaptados de forma bastante complexa. Em ambos os casos, percebemos que a transposição das obras literárias para o cinema não é um fim em si mesmo, mas que a literatura, como ponto de partida, surge como mais uma referência, entre tantas outras, no processo dialógico de criação. No primeiro caso, a partir de uma imagem, o diretor amplia o núcleo central do poema, cria personagens, contextualiza, constrói outras imagens carregadas de simbolismos. Dialoga com filmes contemporâneos, somando ao universo cinemanovista dimensões poéticas e existenciais.

No caso de *O homem do pau-brasil*, o diretor condensa elementos pertencentes a diferentes obras de Oswald e de sua biografia, mas também alarga o campo de referências, valendo-se de outras fontes literárias do período, sejam textos de Mário de Andrade ou de Blaise Cendrars. Amplia o olhar sobre o quadro cultural brasileiro ao voltar-se para o movimento modernista do início do século XX e também para o Tropicalismo, período de profunda experimentação no nível da expressão cinematográfica que marcou uma virada no trabalho do diretor. Além disso, estabelece um diálogo com outros meios de expressão, como as artes visuais e o teatro, e estende a visão irônica para o próprio contexto de produção do período em que o filme foi realizado. Oscilando entre a inocência e a malícia, o humor fácil e a ironia, esse filme solicita do espectador um olhar arguto que lhe possibilite atentar para os múltiplos sentidos que se sobrepõem em cada cena.

Por fim, podemos estabelecer ainda um diálogo entre os dois filmes. Na sequência final de *O homem do pau-brasil*, assistimos a uma espécie de síntese da utopia antropofágica oswaldiana. Os atores, seminus, celebram a liberdade e, finalmente, a revolução “caraíba” que põe abaixo a hegemonia da sociedade patriarcal. No tom de piada que permeia todo o filme, o diretor registra finalmente

a superação da religiosidade: ao esbarrarem com o próprio deus na praia, os personagens, descrentes, duvidam e riem de sua capacidade de levitar. Da sexualidade reprimida de *O padre e a moça*, o corpo escondido pela roupa preta que aparta o homem da própria vida, passamos à exuberância dos corpos e à alegria anárquica da utopia oswaldiana.

## Referências bibliográficas

- ANDRADE, J. P. Joaquim Carlos Mario Oswald Pedro de Andrade. Entrevista a Geraldo Carneiro. **Filme Cultura**, Embrafilme, nº 43, 1984, p. 46.
- ANDRADE, O. de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. (Coleção Vera Cruz)
- \_\_\_\_\_. **Um homem sem profissão**. Sob as ordens de mamãe. Volume I: 1890 a 1919. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. (Coleção Vera Cruz)
- BENTES, I. **Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996. (Perfis do Rio, nº 11)
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CENDRARS, B. **Etc..., etc...** (um livro 100% brasileiro). São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FONSECA, M. A. **Oswald de Andrade: biografia**. São Paulo: Art Editora; Secretaria de Estado de Cultura, 1990.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- STAM, R. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. **Film adaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.
- XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Itaú Cultural; Senac São Paulo, 2003.

- 
1. Sessão individual na mesa "Cinema Novo e além".
  2. *E-mail*: [real.beth@gmail.com](mailto:real.beth@gmail.com)
  3. Folheto anexo ao DVD; trecho extraído do jornal *O Globo*, 21/03/1966.
  4. Folheto anexo ao DVD; trecho extraído jornal *O Globo*, 21/03/1966, e do texto "Depoimento Especial", 01/08/1976.
  5. PINTO, Leonor Souza. *Censura, Igreja e Estado*. Publicado no folheto anexo ao DVD (Videofilmes).
  6. Esta contextualização baseia-se, em alguma medida, na própria situação de São Gonçalo do Rio das Pedras, lugar que serviu de locação para o filme. Ver entrevista com Mário Lago na revista eletrônica *Contracampo*, disponível em: <[www.contracampo.com.br/42/entrevistamariolago.htm](http://www.contracampo.com.br/42/entrevistamariolago.htm)>. Acesso em: 16 set. 2011.
  7. Folheto anexo DVD; trecho extraído Jornal *O Globo*, 21/03/1966 e do texto "Depoimento Especial", 01/08/1976.
  8. Folheto DVD *O homem do pau Brasil* – retirado de trechos do Jornal do Brasil – 05/05/1982 – e do Jornal Estado de São Paulo – 06/03/1982



## *Filme de Amor*

### **Atravessamentos do erótico à carne<sup>12</sup>**

Adriano Carvalho Araújo e Sousa (PUC-SP, doutor)<sup>3</sup>

*Cada língua é um modo de sentir o universo ou de percebê-lo*

(Jorge Luís Borges)

#### **1.**

Trigésimo quinto plano, *tableau vivant* das Três Graças: Matilda, Gaspar e Hilda, não necessariamente nessa ordem, encarnam Tália, Abigail e Eufrosina, que representam a beleza, o amor e o prazer, para a Antiguidade clássica<sup>4</sup>. Nessa sequência, Bressane cria uma série de *tableaux* que ecoam pelo filme todo e são significativos para compreender o processo: *Filme de amor* (2003) é uma tentativa de transcriar o mito das Três Graças para o cinema. Bressane propõe uma leitura desse “signo” intraduzível numa interface com o erótico e o pornográfico na pintura, nas artes plásticas de modo geral, na literatura, na fotografia e, claro, no próprio cinema.

Neste ensaio, a pretensão é pensar o pictórico em *Filme de amor*, a partir do processo de transcrição para o cinema,<sup>5</sup> e essa sequência desempenha um papel de destaque. A expressividade dos corpos nos *tableaux vivants* explora, no sentido da investigação, um gestual que evoca os deslocamentos, a reverberação e a delicadeza do erotismo envolvendo as Três Graças. Os primeiros *tableaux* são ensaios e demarcam o início do que Bressane reiteradamente chama de intervalo,

quando passam aos diálogos e jogos poéticos evocando *A Primavera* de Sandro Botticelli e pinturas de Balthus (1908-2001);<sup>6</sup> sobretudo, manipula e trabalha o ensaio de Aby Warburg fazendo convergir pintura, poesia e cinema.

Ao acompanhar a sequência mais de perto, nos três primeiros *tableaux*, temos a gestualidade presente nas Três Graças a partir do fragmento de uma escultura grega antiga (cerca de 323-146 a. C.) e da pintura *Três Graças* de Raphael. O quarto ensaio remete à pintura de Rubens com a câmera movendo-se em *travelling* lento na direção das personagens, com uma sensação de câmera flutuando; o quinto mostra apenas as pernas deles. Matilda, Hilda e Gaspar vão ser “apresentados” ao espectador, assim como a trama do filme: o fim de semana passado no abismo. Veremos a remissão à escultura de Antonio Canova e a *A Primavera*, em outro momento. O longa-metragem é feito de tentativas de chegar ao filme, de encontrar seu matiz, seu tom, como em toda boa tradução.<sup>7</sup>

O termo transcrição elaborado por Haroldo de Campos comporta duas definições que manipulo aqui: a transcrição como tradução da forma e a transluciferação, quando o artista se pretende o portador da luz e cai, e cai numa queda que vai engendrar a aventura abismal e diabólica do artista.

Na primeira definição, o procedimento de traduzir o intraduzível consiste em verter a forma do original e advém do diálogo que houve entre o poeta e Roman Jakobson a propósito da ideia de tradução intersemiótica, elaborada pelo segundo. O linguista russo destaca a natureza ímpar da poesia, o recurso frequente à paronomásia e à justaposição, enfim, sua tendência a ultrapassar os limites da linguagem. A tradução desse tipo de linguagem é impossível, pois o texto não pode ser tratado como se fosse do mesmo código ou a versão de um idioma a outro. Cabe lembrar: a tradução é de uma linguagem a outra.

Por sua vez, Haroldo elabora o termo transcrição como saída para esse problema da impossível tradução. O desafio é criar procedimentos sonoros e imagéticos que possibilitem perceber o estilo do original no texto alvo. O significado *permanece*. Não se trata de fazer qualquer coisa e assim imaginar que

o texto foi transcrito, nem de realizar algo textualmente como a abstração pura: transcriar é *traduzir a forma*, mas conduz a uma problematização, entrevê uma leitura de prosa e poesia ou forma e conteúdo fora da habitual relação de opostos.<sup>8</sup> Numa aproximação com teorizações de Walter Benjamin e de Rudolf Pannwitz, Haroldo percebe que Hölderlin introduz uma relação de alteridade quando, ao traduzir Sófocles, submete o alemão ao impulso metaforizador que vem de fora, a um impulso cosmopolita, que impõe um trabalho com a linguagem paralelo a uma exploração da cultura, a uma percepção de mundo, como na epígrafe deste artigo, que Hilda menciona no filme.

Na segunda definição, temos a queda, o entrevero com as transluciferações que, em Bressane, revelam-se como a implosão da forma. É a aventura da tradução – iluminadora, porém vertiginosa descida aos infernos. Jerusa Pires Ferreira nos explica:

Transluciferação [...] significa um envolvimento profundo com as questões da luz e da rebeldia, em clara referência fáustica à criação como processo iluminado e, ao mesmo tempo, demoníaco. Traduzir é [nas palavras de Haroldo de Campos] transluzir, fazer a luz aparecer em seu esplendor de um fragmento a outro, iluminar em vida a cena e o texto, sem omitir no entanto os aspectos diabólicos da criação. A transluciferação contém as iluminações e o maldito (como em Rimbaud), e é, ao mesmo tempo, poética e operação contínua – ato tradutório. (PIRES FERREIRA, 2006, p. 23-24)

Em sua leitura de Dante, Haroldo encontra no oxímoro Lúcifer a metáfora da luz, metáfora da tradução: “Hibernado no gelo central, suspenso no vazio, reina Lúcifer, o antigo ‘portador da luz’ (lat., *lucifer*), também Lusbel, o mais belo dos anjos (*‘la creatura ch’ebbe Il bel sembiante’*, INF. XXXIV, 18), agora luz caída, ex-lume (*‘colui che fu nobil creato’* e que caiu *‘folgoreggiando’*, PURG. XII, 25-27)” (CAMPOS, 1977b, p. 14).<sup>10</sup>

Lúcifer, o portador da luz, paga o pecado de ter tentado ultrapassar os limites sígnicos. Lúcifer “pretendeu ser capaz do *Lume em si* [...] Donde a marca do avesso no seu nome oximoresco, que diz *luz* e rege *trevas*” (CAMPOS, 1977b, p. 17-8). Haroldo, leitor privilegiado, vislumbra o estilo de Dante no corpo a corpo com o texto, o que vai conduzi-lo às tentativas de verter os cultismos léxicos, às intensificações de redundâncias (Cristo só rima com Cristo), bem como ao recurso a aliterações e paronomásias que “estendem a orquestração da rima” ou o uso anagramático de palavras-chave como “amor”:

Tudo isto o tradutor tem que transcriar, excedendo os lindes de sua língua, estranhando-lhe o léxico, recompensando a perda aqui com uma intromissão inventiva acolá, a infratradução forçada com a hipertradução venturosa, até que o desatine e desapodere aquela última *Hybris* (culpa luciferina, transgressão semiológica?), que é *transformar o original na tradução de sua tradução*. Como o olho agraciado de Dante no olho divino, tudo então pode transluminar-se, ainda que por um fúlgido e instantâneo clarão. A escritura paradisíaca se deixa (imago de miragem?) subscrever por um duplo luminescente, um átimo que seja. (CAMPOS, 1977b, p. 19, grifo meu)

Em minha leitura, a transluciferação busca despolarizar o original, pretende um devir-alvo, um atravessamento, uma subversão. Parafraseando Henri Meschonnic, em Bressane a transcrição almeja o não formalizável no mito das Três Graças: o ritmo. Isso que está para além do signo linguístico e nos leva a indagar não só o que constroem literatura, música e pintura, mas também o que seria submeter o cinema ao impulso que vem das Três Graças. Há o entendimento de traduzir a poética do mito, porém, nessa convergência para o cinema, Bressane procura na linguagem cinematográfica o que lhe é próprio: o movimento.

## 2.

Podemos discutir a transcrição a partir de dois elementos: a implosão da forma através da fotografia estourada e a desmesura do corpo.<sup>12</sup>

Nomeio implosão da forma o que Cláudio da Costa chama de “autonomização da câmera”, que implica na incapacidade de a imagem “erigir-se como forma”. Em sua análise da sequência “Encontro Magnético”, de *O Rei do Baralho* (Julio Bressane, 1973), observa-se a implosão quando a mancha no canto superior direito, na verdade a fumaça do cigarro, se “materializa” em Dalila, a Loura do Bacará.<sup>13</sup>

Em *Filme de Amor*, a implosão da forma ocorre através da fotografia estourada que incide sobre o próprio corpo das personagens, sobre sua pele. Sempre o que se visa é o corpo em um duplo movimento: de um lado, o branco remete a séries de pinturas, esculturas e gravuras, cujo tema são as Três Graças; de outro, a fotografia também procura recriar os gestos, mas, sobretudo, as texturas de cores de Balthus.

Há os planos de lâmpadas, outros com vez para a fumaça do cigarro de Gaspar ou, ainda, aqueles fora de foco. Temos a luz branca em vários momentos: no terceiro encontro de Hilda com o gato; na luz estourada em seu próprio corpo, quando vai em direção à banheira e recebe uma rajada de vento; na esclerótica de Matilda; em objetos, além das lâmpadas e da fumaça já mencionados, a banheira, o leite no pires, a pele... Luz branca que remete ao corpo de estátuas, aos traços dos desenhos e gravuras que Warburg analisa em seu estudo dos gestos em Botticelli.

Nessa percepção do branco da fotografia, há o movimento dos véus, dos vestidos e acessórios das Graças, ninfas pagãs que tanto cativaram Warburg. Exemplar disso é seu comentário sobre os versos do *Hino homérico*: “O vento sopra nos vestidos *brancos* das Horas [outro nome das Graças] e contorna seus cabelos *espessos e ondulantes* (1, 100, 4-5). São precisamente esses acessórios

agitados pelo vento que o poeta admira como ilusão produzida por um exercício de virtuosidade artística” (WARBURG, 2007, p. 13).

A “imperfeição” materializa a busca do que pode ser o intervalo, o encontro com uma alteridade que se pretende (dirá Gaspar) “festa! Mas uma festa suburbana, e as imagens dela, nós queremos ser uma repetição em cascata”. A imagem granulada oferece um tratamento de um ponto de vista sensorial em que pouco importa a mediação, seja entre a totalidade e o fragmento, seja entre nós e o mundo, mas aquela busca. Contudo, o que essa imagem procura seria o mesmo que ela comemora? Persegue a beleza por uma reversão da norma, com muita elegância. No caso, a técnica de uma imagem límpida é relegada a segundo plano, quase para revestir as personagens do caráter de imagem, isolar cada personagem, cada corpo, naquilo que pode ter de pictórico, ou melhor, para falar com Deleuze, naquilo que possui de figural, naquilo que permite isolar o que há de puro pictórico (DELEUZE, 2007, p. 12).

Assim como ocorreu com Nietzsche e São Jerônimo em longas anteriores, as Três Graças estão a sós, isoladas, porque é necessário retirá-las de uma relação narrativa. Nada impede uma leitura nesse sentido (há as sempre pertinentes leituras de Ismail Xavier [2004; 2006]). Mas, se quisermos pensar algo de novo no cinema de Bressane, o sentido deve ser outro; portanto, aqui não há dois mundos em mediação, nem alegoria que justifique um *télos* ou uma representação metafórica ou do ressentimento. Apesar de o tema das Três Graças estar repleto de alegorias e símbolos, como nos mostra o próprio Warburg (2007, p. 61), ao transpor isso para o cinema, temos um outro registro.

É significativo da radicalidade da imagem em Bressane que, num dado momento, Matilda manipule a célebre frase de Santa Maria, bandido de *O anjo nasceu* (1969), para dizer que certo e errado são a mesma coisa. Diante de nós, afigura-se um só mundo em que não interessa afirmar o fora de si e o si mesmo, pois estes fazem parte de um intercambiar incessante próprio dessa imagem livre para a descida em abismo – a descida, a repetição em cascata. Bressane visa o

movimento em que o corpo se desdobra em outros, sem o equívoco que vários pesquisadores cometem (e o fazem ao lidar com conceitos deleuzianos), de falar que o desterritorializado reterritorializa. Seu correlato surge quando a crítica exige que o conceito ou a análise “chegue a algum lugar”. *Filme de amor* pretende alcançar o puro movimento, a pura carne como figura de uma impossibilidade.

A tradução desse quadro, que é narrativa do mito das Graças, foi feita por Bressane no começo do filme, com os planos em que uma das mulheres, enquadrada na altura das pernas, chega à praia e caminha pela areia, é imagem que atravessa por exemplo, a literatura de Homero, recriada por Poliziano, que foi grande conselheiro de Botticelli, e comentada por Warburg (2007, p. 42) como imagem com que os renascentistas estavam bastante familiarizados. Bressane reproduz essa narrativa em dois momentos: no início do filme e quando Hilda lê o *De Beneficiis* de Sêneca para o leitor.

Bressane traduz essa narrativa no começo do filme, com os planos em que uma das mulheres, chega à praia e caminha pela areia. Plongée, câmera na altura do olho, Hilda deitada no interior da banheira branca lê um livro em voz alta, a citação é longa e entremeada por planos com sua voz em *off*: “a terrena, bela e casta Vênus. Tradução da Vênus astral, com seus cabelos dourados, o caminhar celeste saindo da espuma, real a espuma, real o mar, real a concha, real o sopro do vento. Com sua mão direita nos cabelos e a mão esquerda cobrindo a doce maçã impelida pelo sopro do vento, Zéfiro amoroso, Vênus escorrega sobre o mar em imensa concha” (POLIZIANO apud WARBURG, 2007, p. 12).

O atravessamento de linguagens diferentes (poesia, com Poliziano, Homero etc.; pintura, com Botticelli entre outros) ocorre paralelo a outra travessia que diz respeito a tudo aquilo que leva do erótico ao pornográfico, evidente, sem perder a elegância, colocando-a como potencialização do corpo. O tema do mostrar o bastidor nos leva ao comentário de Cláudio da Costa: “Esse é o sentido de mostrar a equipe filmando: mostrar que eles estão nessa busca do filme. Mas buscar o tema ou o filme não é dizer ‘está aqui’, não é determinar um espaço e um tempo em que algo acontece” (COSTA, 2004, p. 38).

Para correr o risco do paradigma, cinema da transcrição como essa busca, atividade de tentativa que se radicaliza numa transluciferação para além de traduzir o original. É como se sobrasse apenas a reverberação e, em meio a ela, fantasmagorias do mito para livre circulação. Em sua leitura do que motiva Bressane a escalar um homem para interpretar uma das Graças, Cláudio da Costa comenta que não se trata de um homossexual, mas de um devir feminino: “Já não é mais uma visão do feminino representada por um homem, mas a visão do feminino como aquilo que falta ao homem para ser homem” (COSTA, 2004, p. 38). É um olhar em mutação, nem feminino, nem masculino, nem homossexual se quisermos trabalhar a análise sem moralismos ingênuos ou preconceitos pseudomilitantes.

Em cores, em primeiro plano, Hilda está “de gatas”, Matilda na profundidade de campo sentada à mesa e Gaspar, em pé, com uma das pernas numa cadeira: a imagem compõe um *tableau* de *Les enfants* (*As crianças*, 1937) de Balthus. O plano tem pouco mais de um minuto de duração, levando-nos a indagar que tipo de aproximações podem ser feitas com a fotografia pornográfica, mas também dessa busca de uma cor e de um corpo do filme.

Enquadramento fixo, plano médio de Matilda sentada esparramada numa poltrona, *tableau* de *Nu au chat* (*Nu com gato*, 1947). Gaspar entra em quadro ao fundo, na profundidade também há uma lâmpada que balança de um lado para o outro. Da cintura para cima fora de quadro, Gaspar aparece vestido de empregada e tem uma vassoura nas mãos. Aproxima-se de Matilda, que, por sua vez, está de roupas íntimas. Ela olha para ele, que faz o gesto de oferecer a vassoura. Matilda sorri maliciosamente, ergue-se e começa a varrer a sala no sentido da profundidade de campo, mas fazendo os gestos com sensualidade, rebolando enquanto varre. No áudio, só ouvimos o som da vassoura; no fim, mais ao fundo do quadro ela se abaixa de forma sensual, Gaspar assiste a tudo fumando um cigarro, não vemos seu rosto.



O esmaecido das cores surge em alguns dos *tableaux*, bem como em planos que mostram o cenário de pobreza: o casarão. O choque das cores com o preto e branco imprime o tom dessa transcrição e enfatiza a força de uma pintura indócil, nas palavras do cineasta: “pintura transfigurada, metamorfoseada, barbarizada” (FILME DE AMOR..., 2004).<sup>1</sup>

O branco dos corpos banhados de luz capta a relação das Graças com todo um repertório de poesia que remonta aos estudados por Aby Warburg: os gestos, os movimentos, os véus das Graças, o movimento dos cabelos, tudo isso é apresentado com essa luz branca.

Há em *Filme de amor* uma transfiguração através de figuras que se encontram na *travessia* entre o erudito e o popular, em que já não interessa afirmar um ou outro, mas a flutuação de signos promovida pelas Graças. *Filme de amor*, como o próprio cineasta nos diz, apresenta uma coreografia carioca como imagem dissociada e que, ao mesmo tempo, “isola” as Três Graças.

### 3.

Parafraseando Deleuze (2007), *Filme de amor* estabelece uma despersonalização radical e a travessia de todas as etapas do erótico à carne. Cláudio da Costa apontou o quanto a exploração das pinturas de Balthus diz de uma procura da pura carne: “O desejo é experimentado como todas as possibilidades do corpo, suas posturas libidinosas, suas atitudes pornográficas [...] A carne também não é algo metafórico, mas o afeto encarnado. A carne remete à experiência da imagem na pintura, ao encarnado na imagem” (COSTA, 2004, p. 37). A radicalidade disso resulta em que o contato com a carne ocorre sempre através do ferro de passar e em preto e branco, como se estivesse colocado como impossibilidade, até para poder manter o movimento.

Bressane investe numa potencialização, desmesura que é transfigurar o cotidiano, “dançar com as ninfas” (WARBURG, 2007, p. 29). Em sua travessia, o cineasta instaura o devir do erótico à carne, em que já não interessa mais opor o erótico e o pornográfico, mas fazer a travessia entre os dois ou, numa outra perspectiva, a travessia de Courbet aos pioneiros do nu em cinema.

As imagens sonoras ou não foram montadas dissociadas. Os textos, sons, ruídos e as quatro músicas do filme são montados como se fossem imagens, dissociados, não constituem um comentário. Marcam essa procura da imagem. Junto com os movimentos da câmera permitem debater o *travelling* como sintaxe da transcrição e marcam a leveza e a dança das divindades. *Travelling* que marca momentos como o plano longo que antecede o *Hino ao amor*, em que a câmera vai deixando os três na sala, Gaspar deitado na cama.

As três personagens surgem mais leves que o ar, remetem a gravuras comentadas por Warburg (2007, p. 26-27). Flutuam, em *travelling*, no interior do casarão, numa sequência que se encerra com Hilda desaparecendo no estourado da imagem, como três ninfas que voam no ar, lembrando a primavera, a “serenojovialidade” dos gregos (NIETZSCHE, 2005, p. 13).

Matilda deitada, nua e enquadrada na diagonal do plano. No áudio, aos poucos entra o barulho do trem, em *off*, e depois temos o interior do vagão que, sem portas, cria uma imagem em profundidade: em *mise-en-abîme*, a luz atravessa o interior. A vulva de Matilda aparece em primeiro plano. Ouvimos o barulho do vagão vazio do trem. Prefiro dar outra interpretação para além da sugestiva geometria “ideogramática” de uma penetração, como propõe Ismail Xavier (2004).

Aqui, a vulva-vertigem de Matilda traz um aspecto de danação, da força abismal, ao mesmo tempo sedutora e agressiva que emana dessa imagem. Há a mão que entra em quadro e se move em direção à vulva, sem conseguir tocá-la antes do fim do plano. O toque é negado e sugere uma dominação que essa imagem crua exerce. Imagem tabu que nos transporta ao quadro *A origem do*

*mondo*, de Gustave Courbet. Tal caráter arrebatador atingia um tal nível de crueza que seu último dono, o psicanalista Jacques Lacan, o mantinha coberto por uma tela de André Masson (SAVATIER, 2007, p. 186). A apresentação do quadro de Courbet ganhava ares de um ritual:

Quand l'envie lui en prenait, Il s'isolait avec quelques élus, et leur montrait *L'Origine du monde*, toujours avec un cérémonial particulier qui leur donnait l'impression qu'ils étaient de véritables initiés et les invitait implicitement à garder le secret. Son amour immodéré pour les situations théâtrales le prédisposait à ce jeu. Imaginons-le, sans grand risque de nous tromper, se délectant à faire durer le suspens, ne tirant le panneau de Masson qu'avec une lenteur calculée. Il n'aurait pas recours à un décorum plus élaboré s'il avait dû montrer un fragment de la Sainte Couronne d'épines. Le cadre et le panneau faisaient office de tabernacle pour l'icône. Il ne semble pas que Lacan eût toutefois cherché à cacher la possession de l'oeuvre; il la montrait volontiers. Cependant, peu de témoins racontèrent leur "initiation". (SAVATIER, 2007, p. 187)

Essa imagem "aterrorizante", tabu, remete à literatura e suas imagens de mulheres, cujas vontades não se podem recusar sob pena de acabar preso como o mago Merlin da versão dos Schlegel (2001), ou seduzido como Brás Cubas, ou Marco Antônio, sabendo que se pode perder a cabeça por isso (para trazer a referência a Salomé). A vulva de Matilda com a fotografia granulada chama para a vida, para o conhecer essa desmesura do corpo, um corpo da transcrição? É um erotismo sem véu, delicado, apesar da violência do quadro, dessa imagem que não deixou testemunhas.

O plano seguinte em *Filme de amor*: Matilda está deitada à esquerda do quadro, numa poltrona, Hilda abre a janela que incide luz em seu corpo – ela permanece imóvel. Formam um *tableau* de *La chambre* (*O quarto*, 1952-1954), com um gestual que curiosamente lembra *Nu au chat*, do próprio Balthus (observe-se que o gato aparece na pintura, mas não no filme).

Bressane convida a pensar metamorfoses. A câmera acompanha o voo do morcego, colocando em jogo o devir animal da instância observadora, como o aponta Cláudio da Costa sobre as presenças de animais no filme (rinoceronte, crocodilo, jacaré, baleia, cavalo). Destaco a mais fáustica de todas, que é a do vampiro, dessa câmera-morcego que aparece no comentário do ensaísta. É um convite à diferença, mesmo que pareça tão difícil nos dias de hoje, metamorfose que já vimos também está na associação de uma das Graças à imagem de um homem.

O tom de travessia ocorre com o erótico e o pornográfico, que deveriam ser opostos, diferentes um do outro, dado que o primeiro sugere mais do que mostra e o segundo mostra tudo dentro de uma sintaxe própria, que termina com a felação de frente ou com a atriz olhando para a câmera. Bressane mostra a felação com delicadeza: de uma, vemos apenas a sombra; a outra é sugerida com Matilda diante de Gaspar: ela vira o rosto para vermos o leite que derrama de sua boca.

O cinema da transcrição descentra, desformaliza. Submete a si próprio ao impulso liberador que vem de fora (lembrando que é o movimento das descrições das Graças que os pintores vão perseguir), engendra culturalidades imprevistas – como diz Jerusa Pires Ferreira, no sentido de uma cultura das bordas, disso que percebe uma linguagem própria em vez de ter um olhar folclorizador, ou das margens: há todo um trabalho de Bressane, nessa promoção de “parentescos insólitos” (AUGUSTO, 1984), que não banaliza a referência que vem do “popular” e põe em xeque a distinção.

#### 4.

O ritmo é dado por um trabalho com a luz da pintura, sobretudo a de Balthus e sua evocação da textura da carne. A construção em abismo, seja com *A origem do mundo* de Courbet ou com o vagão de trem vazio, evoca metamorfoses de um corpo, ele próprio, abismo sem ancoragem

*Filme de Amor* mal deixa perceber a incorporação de filmes pornográficos antigos, em preto e branco; mal percebemos, pensa-se que é continuação do plano, por exemplo, quando Hilda e Matilda protagonizam o plano da banana, ou uma imagem de ejaculação. São imagens alheias incorporadas com a textura “barbarizada”, impura e granulada do filme. Um exercício de liberdade que se confunde com a imagem do mar, da natureza, de uma transfiguração. Nada permanece o mesmo, o próprio mar e as pedras mudam mais uma vez na filmografia de Bressane: signos da literatura em língua portuguesa em *Sermões*, vazio e drama da criação em *São Jerônimo*, celebram a beleza e a travessia em *Filme de amor*.

Num elogio à imaturidade, Bressane certa vez afirmou: “Vou morrer verde como aqueles frutos que não amadurecem nunca” (BRESSANE, 1985). A frase convida a pensar o corpo em *Filme de amor* com “uma perspectiva do inacabado, de uma coisa que continua” (FILME DE AMOR..., 2004).

A câmera se investe do gestual e da leveza das Três Graças e continua, oferece a apoteose com o retrato do Rio de Janeiro e *Hino ao amor* tocando por inteiro na banda sonora, como se as guardiãs nos abrissem as portas dos Céus (OVÍDIO apud WARBURG, 2007, p. 25). *Filme de amor* celebra a capacidade de transfiguração, a capacidade de “dançar com ninfas” presente também numa coreografia brasileira. O ritmo materializa-se num trabalho que evoca metamorfoses de um corpo de luz, sem forma, que pulsa e deseja, e continua...

## Referências bibliográficas

- AUGUSTO, S. Bressane, de Francis a Machado. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 fev. 1984.
- BRESSANE, J. No Masp, o cinema de Bressane. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 nov. 1985.
- CAMPOS, H. de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977a. \_\_\_\_\_. Luz: a escrita paradisíaca. In: ALIGHIERI, D. **6 Cantos do Paraíso**. Tradução de Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Editora Fontana; São Paulo: Instituto Italiano di Cultura, 1977b.
- CONVERSA com Júlio Bressane, Miramar, Vidas Secas e o Cinema no Vazio do Texto. **Cinemais**, n. 6, jul./ago. 1997.
- COSTA, C. da. **Cinema brasileiro (anos 60-70): dissimetria, oscilação e simulacro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Filme de amor*: quase cinema; quase vídeo. **Sala preta**: revista de Artes Cênicas, n. 4, 2004, p. 31-42.
- DELEUZE, G. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Tradução brasileira sob a coordenação de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- FILME DE AMOR: uma produção do Grupo Novo de Cinema e TV. 2004, mimeografado.
- GUIMARÃES, R. **Dicionário da mitologia grega**. São Paulo: Cultrix, 1996.
- MESCHONNIC, H. **Poética do traduzir**. Tradução brasileira de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich; organização de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. Tradução de J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PIRES FERREIRA, J. "Alto" / "Baixo": o grotesco corporal e a medida do corpo. **Projeto História**: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História PUC-SP, São Paulo, n. 25, dez. 2002.
- \_\_\_\_\_. **Os trabalhos da luz**. São Paulo: Memorial da América Latina, 2006.
- REWALD, S. **Balthus: le temps suspendu**. Paris: Imprimerie Nationale, 2008.
- SAVATIER, T. **L'origine du monde**: histoire d'un tableau de Gustave Courbet. 3. ed. revista, corrigida e ampliada. Paris: Bartillat, 2007.
- SCHLEGEL, D; SCHLEGEL, F. **A história do Mago Merlin**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- WARBURG, A. **La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli**: étude des représentations de l'Antiquité dans la première Renaissance italienne. Paris: Allia, 2007.
- XAVIER, I. O hino ao amor e a zona obscura. **Folha de S. Paulo**, 23 maio 2004, MAIS! \_\_\_\_\_. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. **Alceu**, v. 6, n. 12, jan./jun. 2006, p. 5-26. Disponível em: <[http://publique.rdc.pucrio.br/revistaalceu/media/alceu\\_n12\\_Xavier.pdf](http://publique.rdc.pucrio.br/revistaalceu/media/alceu_n12_Xavier.pdf)>. Acesso em: 30 abr. 2007.

- 
1. Mesa "Corpo e erotismo no cinema brasileiro".
  2. Devo o título aos comentários de Miriam Chnaiderman e Luiz Cláudio da Costa, durante arguição de minha tese *O cinema de Júlio Bressane: transcrição e imagens da cultura*, em novembro de 2010.
  3. E-mail: [logodedalo@hotmail.com](mailto:logodedalo@hotmail.com)
  4. Ver Guimarães (1996, p. 97).
  5. Pictórico que não está separado de literatura, música, filosofia etc., que o cineasta põe em circulação, como análise em minha tese *O Cinema de Júlio Bressane*. Por isso, irei fazer menções, quando for o caso, a essas linguagens.
  6. Balthazar Klossowski de Rola, irmão de Pierre Klossowski, "participou desse ressurgimento da arte figurativa na França entre os anos de 1920 e 1930, apesar de que seu tipo de realismo pudesse também ser considerado como uma 'reação contra o surrealismo', segundo definição de Artaud" ("*a participé à cette résurgence de l'art figuratif em France dans les années 1920 et 1930, bien que son type de réalisme puisse aussi être considéré comme une "réaction contre le surréalisme", selon la définition d'Artaud*") (REWALD, 2008, p. 20).
  7. O leitor verá adiante que aproximo análises de Cláudio da Costa dos teóricos de cinema; é ele quem fala em uma busca do filme.
  8. Reiteradas vezes, o crítico afirma que se trata de traduzir a forma, ver por exemplo "A palavra vermelha de Hölderlin", em Campos (1977a), p. 98 e, sobretudo, p. 101, em que o autor analisa a tradução de Odorico Mendes.
  9. J. Pires Ferreira, Os Trabalhos da Luz, p. 23-24.
  10. Curiosamente, o *Dicionário Houaiss* informa também "denominação do planeta Vênus, como uma estrela matutina ou vespertina" como significado de Lúcifer.
  11. Para a citação longa, H. de Campos, Luz: A Escrita Paradisiaca, p. 19, para as demais, p. 17-18.
  12. Desmesura do corpo remete ao conceito de corpo desmedido elaborado por J. Pires Ferreira (2002).
  13. O autor também descreve e comenta a sequência em que o movimento da câmera e a posição de Grande Otelo fazem o corpo de Dalila brilhar (COSTA, 2000, p. 128).



## Melodrama na América Latina





## O melodrama sob a ótica do *Nuevo Cine Latinoamericano*

### Rejeição e negociação<sup>1</sup>

Fabián Núñez (UFF, professor adjunto)<sup>2</sup>

Antes de mais nada, uma breve reflexão. Quando se pesquisa sobre o Cinema Novo brasileiro, o estudioso percebe que, apesar da constante crítica à chanchada, são raros os textos de reflexão em torno dessa questão. Apesar da reiterativa crítica às chanchadas, os cinemanovistas, *grosso modo*, não se preocuparam em sistematizar um pensamento sobre elas (mesmo que fosse pejorativo). Por exemplo, Glauber Rocha, em seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, publicado em 1963, afirma que não está preocupado em analisar (e explicar ao leitor) as suas ressalvas à chanchada, por considerá-la uma etapa já superada pelo cinema brasileiro naquele momento (a preocupação de Glauber é outra: definir o que é “Cinema Novo”).<sup>3</sup> Algo semelhante podemos encontrar no *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL) em sua crítica ao “*Viejo Cine*”, a saber, o melodrama (sobretudo) e a comédia (principalmente, a musical).

Um desses bem escassos textos é “Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano”, de Enrique Colina e Daniel Díaz Torres, na revista *Cine cubano*. Fortemente marcado, já pelo título, pela discussão em torno do conceito marxista de Ideologia (mas não nos mesmos termos althusserianos),<sup>4</sup> esse é o texto que evidencia, de modo mais sistemático, todas as ressalvas e as considerações ao melodrama (não somente ao melodrama clássico, mas também ao chamado moderno, o que é um dos maiores trunfos dos autores). O interessante é que não se trata de uma abordagem somente estética e/ou política, mas também histórica e econômico-social, relacionando a consolidação do gênero em nossas

cinematografias com as reviravoltas ocorridas em nossas respectivas sociedades (no caso, as duas abordadas são a argentina e a mexicana), que repercutem no desenrolar das indústrias cinematográficas locais. Em suma, não se trata apenas de uma análise (e crítica) dos procedimentos estético-formais do gênero, mas também de sua inserção e relação com as nossas sociedades e (condizente com o pretensu viés marxista do texto) com as transformações nas relações de classe de nossos países. O artigo é dividido em nove partes: “*Introducción*”, “*Orígenes*”, “*Sentimentalismo*”, “*Didactismo*”, “*Lenguaje*”, “*Popularidad*”, “*Melodramas ‘cultos’*”, “*Melodramas modernos*” e “*Conclusión*”. Aproveitamos para frisar que estamos resumindo (e relacionado com outros conceitos) as ideias dos autores no citado artigo, o que não significa que concordamos plenamente com elas.

Os autores partem do seguinte pressuposto (típico do fanonismo): a penetração colonial e neocolonial promoveu uma bifurcação no terreno ideológico-cultural na América Latina: 1) a adoção de um credo de submissão e de inferioridade, i. e., a expressão de uma cultura alienada, e 2) a expressão de uma cultura desalienante e nacional, instrumento de resistência e combate ideológico. Colina e Díaz Torres, como de praxe, lançam mão do “princípio do ato inaugural”, ao afirmarem categoricamente que o NCL é fruto da maturidade de uma consciência latino-americanista, manifesta pela práxis da luta revolucionária no continente e, portanto, **é um corte radical** com o “*viejo cine*”.<sup>5</sup> Porém, ainda perduram os resquícios desse cinema, atuantes na atual “cultura de massa”. Assim, é necessário superar essa herança para estabelecer uma “autêntica” via de comunicação e difundir uma “verdadeira” cultura nos *mass media*. Com esse objetivo, é necessário se fazer um estudo sobre o “*viejo cine*”, mesmo que seja parcial. E tal estudo aborda, particularmente, as cinematografias argentina e mexicana.<sup>6</sup>

Em relação às origens do melodrama no “*viejo cine*”, os redatores afirmam que são múltiplos os fatores. Relatam a hegemonia comercial e estética de Hollywood, provocando o mimetismo, e a formação e a irrupção da burguesia nacional no cenário político, introduzindo os seus valores no âmbito ideológico-

cultural, como a “moral folhetinesca”. Nesse ponto, os redatores, se apoiando, por sua vez, em outros autores (como Gramsci, García Riera e Hernández Arregui), chegam ao *parti pris* de seu raciocínio. O melodrama é associado à pequena burguesia, aos valores e ideais de uma classe média urbana, nos termos dos autores, acovardada e descrente, com o fim de suas ilusões sociopolíticas em suas respectivas sociedades (no caso, a decepção com os rumos tomados pela Revolução Mexicana e a desarticulação política e ideológica com a queda do yrigoyenismo, em 1930, na Argentina). Portanto, o fracasso político da classe média se sintetizou em uma manifestação cinematográfica isenta das contradições sociais (no caso do cinema argentino, se soma uma tendência europeizante). Podemos identificar claramente as fortes críticas do fanonismo às burguesias nacionais dos países subdesenvolvidos.<sup>7</sup> O amedrontamento da classe média frente às reviravoltas sociais se concretizou sob a forma do **sentimentalismo**: a hipervaloração dos afetos pessoais e dos dramas sentimentais, devido à superestimação do individualismo, em detrimento dos valores de classe. Em sua verdade velada, o sentimentalismo manifesta a **repressão dos sentimentos**, o que significa a expressão de uma moral repressora e de uma posição política conservadora (“o sentimentalismo é sempre sentimento reprimido”). Trata-se de uma diluição da realidade, um esvaziamento da problemática social por intermédio da hegemonia da “vida sentimental”, fundamentando uma visão escapista e contemplativa da realidade, coroada de um utópico igualitarismo (a igualdade de todos diante dos ditames do coração). Esse moralismo possui um claro caráter de classe, no sentido de escamotear as contradições sociais em nome de um falso igualitarismo, possuindo, portanto, uma explícita função de controle social.<sup>8</sup> É por esse viés que o “popular” adentra no melodrama através de um olhar exotizante e pitoresco, movido pelo “populismo paternalista burguês”.

Eis o ponto fulcral da crítica do NCL ao melodrama: o falseamento da representação imagética das camadas populares. Não se trata, segundo o NCL, de uma relação “autêntica” com a realidade, mas de um “folclorismo”, que escamoteia o caráter inerentemente revolucionário das massas populares em

vista da manutenção da ordem social vigente. Assim, o nacional é uma visão a-histórica, atemporal, reforçada pela mumificação do “popular”. O sentimentalismo melodramático se baseia em sentimentos universais, como (segundo os redatores) as ideias de Deus, Pátria e Lar. Esse universalismo e atemporalidade engendram uma moral absoluta que, por sua vez, provoca o fatalismo, uma vez que toda transgressão, em nome da ordem universal, deve ser sumariamente punida. É por isso que o cinema melodramático é, por definição, um cinema didático, no sentido de inculcar os valores burgueses através de uma “moral da história”, inculcada em todo filme do “*viejo cine*”. Segundo os autores, embora apareça o tema do arrependimento, em alguns filmes, o fundamental é a punição do transgressor, já que o respeito à ordem estabelecida é o princípio e a razão de ser do gênero melodramático. O “*viejo cine*” é um cinema, acima de tudo, didático, movido pela “domesticação afetiva”, para inculcar os valores repressivos, paradoxalmente, a partir do convite à transgressão.<sup>9</sup> Esse mecanismo que os redatores condenam, considerando-o extremamente perverso, talvez seja o que tanto nos encanta em tais filmes, hoje chamados de clássicos. Para nós, mergulhados em uma sociedade hedonista pós-freudiana, o encanto pelo proibido e pela transgressão presentes em tais filmes nos fascina atualmente não apenas pelo caráter transgressor em si de certas sequências, mas também (e talvez, principalmente) por nosso encanto pelo fascínio dos espectadores do passado, regidos pela ordem patriarcal, diante dessas sequências. Mais do que as pernas de Ninón Sevilla, a voz de Libertad Lamarque ou os olhos de María Félix, é o imponderável “olhar” dos espectadores daquela época que buscamos em tais filmes hoje.

Colina e Díaz Torres frisam a função do *estereótipo* no melodrama, provocando uma *reiteração visual* dos personagens. Os redatores chamam a atenção para um paradoxo no melodrama, pois ao mesmo tempo em que se valoriza o individualismo, entroniza-se o senso comum. O espectador identifica um corolário de clichês, com o intuito de garantir a “moral da história”, evitando assim as interpretações dúbias. O melodrama, como caracterizam os redatores cubanos, é *redundante*, as suas emoções são fruto de “reflexos condicionados”,

assumindo o papel de “previsibilidade”, como uma espécie de consolo às reviravoltas da realidade. Outras características identificadas são: maniqueísmo, estrelismo, excesso de diálogos<sup>10</sup> e linearidade causal da narrativa – dito de outro modo, narrativa de *causa e efeito*, determinada pelas ações individuais dos personagens, i. e., narração linear, de estrutura simples, que combina variações de temas repetidos continuamente, culminando em momentos de *clímax* como “válvulas de escape que descongestiona a pressão emocional acumulada”, mas sempre conduzido a um *equilíbrio final*. Um outro ponto importante levantado pelos redatores é o contexto como mera tela de fundo (nesse item, os filmes históricos são acusados de idealizar o passado). É em relação à ambientação que os autores identificam a “irrealidade” de tais filmes, uma vez que os cenários e o vestuário, graças à codificação reiterativa do melodrama, são uma mera caracterização dos personagens e de seus meios sociais. Nesse ponto, se encontra a crítica à falsa representação das classes populares, retratadas, segundo os autores, sob o olhar paternalista burguês (“pobres, mas felizes”). Portanto, os ambientes pelos quais circulam esses personagens não são sustentados pela preocupação com a sua autenticidade, mas apenas por um formalismo didático (os exemplos citados são a representação da moradia familiar – o bairro, o cortiço, a vila –, assim como o moralismo expresso nos cenários “pseudoexpressionistas” de bares, cabarés, bordéis e hotéis baratos, lugares da transgressão e do vício, por excelência).<sup>11</sup>

A popularidade desses filmes, conforme Colina e Díaz Torres, se deve a dois fatores: à sua adequação às regras mercantis de oferta e demanda e à *incorporação de elementos populares*, como o vocabulário popular e a música (tango, bolero, ranchera). A música possui uma dupla função: a comunicação com as camadas populares e, ao mesmo tempo, um acompanhamento “ideológico” aos filmes (sublinhar as ações). Em suma, o melodrama lança mão de elementos populares para a transmissão da ideologia pequeno-burguesa. Nesse ponto, como veremos mais adiante, se encontra a única opinião favorável ao “*viejo cine*”, a saber, a absorção e a difusão da “cultura popular”, embora seja para fins ideológicos no sentido “antipopular” (entenda-se “burguês”). Como os autores já haviam frisado

anteriormente, um dos motivos da popularidade do melodrama junto ao público massivo se deve justamente a esse “substrato popular”. Essa é a grande diferença dos melodramas chamados “cultos” em relação aos tradicionais. Os redatores cubanos mencionam a vertente do cinema argentino de adaptações da literatura universal, “convertendo-as” às convenções do melodrama. Esse mimetismo (somado com o gosto pela cultura europeia) é interpretado como um sintoma da desnacionalização da intelectualidade argentina. Esse colonialismo e submissão à cultura estrangeira são precursores do “esnobismo intelectual característico de uma pretensa vanguarda cinematográfica na América Latina”, manifesto hoje pelas imitações de Resnais e Antonioni (os redatores não citam nomes de cineastas nem títulos de filmes). Esses melodramas modernos são os herdeiros diretos do “*viejo cine*”, porém os melodramas antigos são mais autênticos que os melodramas “cultos” (e “modernos”), pois, de certa forma, absorvem elementos da cultura popular.<sup>12</sup> Entretanto, não encontramos, em Colina e Díaz Torres, um raciocínio “industrialista”, ao estilo dos cinemanovistas, como o elogio de Alex Viany à chanchada, por ela ter criado um público para a cinematografia nacional.<sup>13</sup>

Portanto, conforme os redatores cubanos, o melodrama se modernizou para assegurar a implantação da “sociedade de consumo”. Por um lado, as novas técnicas da publicidade e, por outro, a absorção comercial das técnicas da “nova onda” (“*nueva ola*”), ou seja, dos chamados “cinemas novos”. O melodrama moderno possui a função ambivalente de mitigar as miragens das aspirações materiais não preenchidas pelo público e, ao mesmo tempo, exacerbar o seu desejo consumista. A televisão, o rádio e a imprensa substituíram o cinema como espaços de difusão da ideologia burguesa, conformando uma *universalização cultural* (dos valores burgueses, atualmente sob a dinâmica da sociedade de consumo), e o sentimentalismo é a melhor forma de universalização.<sup>14</sup> Os redatores citam o papel dos melodramas no cinema hollywoodiano contemporâneo e, para concluir, Colina e Díaz Torres citam Marx e Engels (*A ideologia alemã*), ao afirmarem que a classe dominante universaliza os seus interesses, difundindo-os como se representassem os interesses de toda a sociedade.<sup>15</sup> Portanto, considerando que o melodrama

não é apenas uma deformação de gosto, mas o fruto de uma superestrutura ideológica que assegura os interesses da classe burguesa, os redatores sublinham que mesmo em processos de mudanças sociais, ainda resistem resquícios de valores pequeno-burgueses. A destruição de tais valores provoca uma “paixão sã” de autoconhecimento e autocrítica, que promove a afirmação dos valores revolucionários. Esse talvez seja um dos pontos mais interessantes do artigo, embora seja extremamente breve: o papel da emoção no processo revolucionário. Portanto, a crítica ao melodrama, para os autores, não se deve ao simples uso do apelo emocional, ou seja, ao seu viés irracional, mas ao uso dos sentimentos em prol da ideologia burguesa: há uma paixão revolucionária que deve, obviamente, estar na base de toda arte revolucionária. Como frisam os autores, a arte possui um papel no processo de educação revolucionária, considerando o trabalho de “desculturalização” ao qual o povo foi submetido.

Em síntese, o melodrama ainda é atual. Eis um dos pontos, como já mencionamos anteriormente, mais relevantes do artigo: o chamado melodrama “moderno”. Os autores chamam a atenção para o aparente colapso do “*viejo cine*”, ilusão que é uma armadilha, pois ainda encobre a mistificação da sociedade que o gerou. Por tal motivo, é equivocado ignorar esse “*viejo cine*”; é contraproducente, pois não se devem ignorar os mecanismos do melodrama, uma vez que seus resquícios ainda estão vigentes. Nos termos finais triunfantes, os redatores afirmam que é necessária uma confrontação ideológica que gerará uma nova cultura popular e revolucionária, fruto de uma tarefa árdua e constante, do artista como partícipe da transformação social e de sua relação com a nossa realidade.

## Referências bibliográficas

CHAUÍ, M.. **O que é ideologia?** 39. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

COLINA, E.; DÍAZ TORRES, D. Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano. **Cine cubano**, Havana, nº 73-74-75, 1972, p. 14-26. Disponível em: <<http://www.cinelatinoamericano.org/assets/docs/melodrama-colinaydaniel.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2012.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha; Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

PARANAGUÁ, P. A. América Latina busca su imagen. In: HEREDERO, C. F.; TORREIRO, C. (Org.). **Historia general del cine**. Vol. X. Madri: Cátedra, 1996, p. 205-383.

\_\_\_\_\_. **Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté**: historiographie et comparatisme. Paris: L'Harmattan, 2000.

\_\_\_\_\_. **Tradición y modernidad en el cine de América Latina**. Madri: FCE, 2003.

ROCHA, G. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

VILLAÇA, M. **Cinema cubano**: revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010.

VÁRIOS. **Por un cine latinoamericano**: encuentro de cineastas latinoamericanos en solidaridad con el pueblo y los cineastas de Chile: Caracas, septiembre de 1974. Caracas: Rocinante, 1974.

\_\_\_\_\_. **Por un cine latinoamericano – volumen II: V encuentro de cineastas latinoamericanos: Mérida, 1977**. Caracas: Rocinante, 1978.

- 
1. Sessão de comunicações "Hibridações e miradas latino-americanas".
  2. *E-mail*: [fabian\\_nunez@id.uff.br](mailto:fabian_nunez@id.uff.br)
  3. "Os mitos de Zé Trindade e Oscarito foram substituídos pelos mitos do escândalo da mulher nua e do regionalismo pitoresco de macumba e chapéu de couro" (ROCHA, 1963, p. 26).



4. Chamamos a atenção para que, no começo dos anos 1970, a *Cine cubano* vai ser tomada por estudos e teorizações sobre a ideologia e a sua relação com os meios de comunicação de massa. Podemos nos certificar de que a revista caribenha manifesta uma clara intenção de se aproximar dos recentes estudos na América Latina de comunicação social.
5. “Nos últimos anos, fala-se do ‘*nuevo cine latinoamericano*’. Seus objetivos – concepção do espectador como um ente ativo capaz de transformar o seu entorno; afirmação de nossa realidade; independência cultural; criação de padrões próprios de valorização – coincidem no presente com a eclosão de uma consciência latino-americanista, condicionada pelo exercício de uma práxis revolucionária em nosso cinema. Esta correspondência impede de considerar o novo cinema como devedor de uma pretensa herança cinematográfica latino-americana. Se falamos em termos de cultura fílmica, o ‘*nuevo cine*’ partiu do zero. Afirmação que não implica a subestimação de uma profunda marca pseudocultural que adquire todo o seu sentido ao ser valorada como experiência negativa” (COLINA; DÍAZ TORRES, 1972, p. 14, grifo nosso).
6. “Cabe especificar que a definição do ‘*viejo cine*’ abarca, em seu conjunto, toda a produção comercial surgida das indústrias cinematográficas mexicana e argentina, que ao longo de quase três décadas, manteve sua hegemonia produtora na América Latina” (COLINA; DÍAZ TORRES, 1972, p. 14).
7. “A burguesia nacional, que toma o poder no fim do regime colonial, é uma burguesia subdesenvolvida. Seu poder econômico é quase nulo, e, de qualquer modo sem medida comum com o da burguesia metropolitana, que ela pretende substituir. No seu narcisismo voluntarista, a burguesia nacional convenceu-se facilmente de que podia, com vantagem, substituir a burguesia metropolitana. Mas a independência, que a pôs literalmente contra a parede, vai provocar nela reações catastróficas e obrigá-la a lançar apelos angustiados em direção à antiga metrópole. (...) No seio dessa burguesia nacional não se encontram nem industriais nem financistas. A burguesia nacional dos países subdesenvolvidos não se orientou para a produção, para a invenção, para a construção, para o trabalho. Canalizou-se inteiramente para atividades de tipo intermediário. ‘Ser esperto’, ‘estar por dentro’, essa parece ser a sua vocação profunda. A burguesia nacional tem uma psicologia de homem de negócios e não de capitães de indústria. É verdade que a rapacidade dos colonos e o sistema de embargo instalado pelo colonialismo não lhe deixaram escolha”. E o autor chama a atenção, aliás mais de uma vez, dos africanos para o nosso subcontinente: “Como vemos, a burguesia nacional de certos países subdesenvolvidos não aprendeu nada nos livros. Se tivesse olhado mais para os países da América Latina, teria certamente identificado os perigos que a espreitam. Chega-se pois à conclusão de que essa microburguesia que faz tanto barulho está condenada a marcar passo. Nos países subdesenvolvidos, a fase burguesa é impossível. Haverá, sem dúvida, uma ditadura policial, uma casta de aproveitadores, mas a elaboração de uma sociedade burguesa está fadada ao fracasso. O colégio dos aproveitadores condecorados, que disputam o dinheiro num país miserável, cedo ou tarde será um feixe de palha nas mãos do exército habilmente manobrado por peritos estrangeiros. Assim, a antiga metrópole pratica o governo indireto, ao mesmo tempo pelos burgueses que ela alimenta e por um exército nacional enquadrado por seus peritos e que fixa o povo, imobiliza-o e aterroriza-o”. Frente a essa burguesia nacional, perigosamente no poder, resta, de imediato, a seguinte medida: “Essas observações que fizemos sobre a burguesia nacional nos levam a uma conclusão que não deveria ser surpreendente. Nos países subdesenvolvidos, a burguesia não deve encontrar condições para a sua existência e para o seu desenvolvimento. Em outras palavras, o esforço conjugado das massas enquadradas num partido e dos intelectuais altamente conscientes e armados de princípios revolucionários deverá barrar o caminho para essa burguesia inútil e nociva” (FANON, 2005, p. 176-177; 202-203). Chamamos a atenção para que na Segunda Declaração de Havana, de 4 de fevereiro de 1962, Fidel Castro afirma os limites político-ideológicos da burguesia nacional, reservando “ao proletariado e aos intelectuais revolucionários” o papel de vanguarda na luta anti-imperialista. Disponível em: <[http://www.segundadeclaracion.net/esp/1pasa/4\\_otras/docs/2gndaDecHabEsp\\_VerAudio.pdf](http://www.segundadeclaracion.net/esp/1pasa/4_otras/docs/2gndaDecHabEsp_VerAudio.pdf)>. Acesso em: 18 fev. 2012.
8. Os redatores, em uma nota, citam um trecho do *Anti-Dühring* de Friedrich Engels: “que toda teoria moral foi sempre o produto, em última análise, do estado econômico da sociedade. E como a sociedade evolui sempre em antagonismos de classe, a moral sempre foi uma moral de classe”.
9. “O objetivo moralizante que persegue este cinema é sincrônico ao sensacionalismo incitante e malsão com que explora a anormalidade emocional e a semipornografia erótica de suas histórias. Anormalidade, cuja reiteração acostuma ao público à aceitação de todo um imaginário artificial por cima da realidade cotidiana. Instiga-se e se tenta o espectador a um deleitamento mórbido no proibido, para concluir hipocritamente com um golpe de teatro moralizante” (COLINA; DÍAZ TORRES, 1972, p. 20).
10. Primado do texto sobre a imagem: “Esta hierarquização se explica ao compreender que o valor sugestivo das imagens provoca uma incitação interpretativa que transborda o significado inequívoco deste tipo de esquema cinematográfico. Por outra parte, a inexpressividade estética de seus componentes visuais impede transcender o significado imediato, meramente funcional, de locações, cenários, vestuários, maquiagens, objetos de cena, etc., os que somente servem para referir e reafirmar convenções dramáticas portadoras de formas gestadas e mensagens estandarizados” (COLINA; DÍAZ TORRES, 1972, p. 21).
11. “Refugiada na segurança do estúdio, a imagem do mundo burguês se protege da impressão documental de seu contexto social. Este enclausuramento, não justificado por necessidades estéticas, se converte na expressão deste patrimônio consciente e inconsciente de cautela que caracteriza seu espírito de classe” (COLINA; DÍAZ TORRES, 1972, p. 21). Ressaltamos que os autores, em momento algum, abordam os constrangimentos tecnológicos de captação de som que se encontram na base do estúdio cinematográfico desse período, preocupando-se apenas com os aspectos estéticos e ideológicos do *studio system*, i.e., o mimetismo de Hollywood e o suposto falseamento da realidade social pela burguesia nacional.
12. “A distância que separa estas modernas sublimações ‘artísticas’ das lamentáveis, ainda que mais autênticas, patuscadas do ‘*viejo cine*’, se encurta no denominador comum da atitude escapista que os respalda. Herdeiros de uma mesma tradição cultural, ‘o velho’ e ‘o moderno’ integram, pela comunidade de interesses que os identifica, uma aliança simbiótica na que rejuvenescem os inveterados valores da moral burguesa” (COLINA; DÍAZ TORRES, 1972, p. 24).
13. VIANY, A. *O processo cinema novo*. Organização de José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. Sobre o pensamento “industrialista” no cinema brasileiro, ver AUTRAN, A. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Campinas, 2004. Tese (Doutorado em Mídias) – Instituto de Arte, Universidade Estadual de Campinas, 2004. 283 p.
14. Em sua primeira entrevista à revista *Cine cubano*, Fernando Solanas e Octavio Getino, do argentino *Grupo Cine Liberación*, fazem uma interessante reflexão acerca do populismo, frente a uma capciosa pergunta do periódico, uma vez que o movimento peronista é associado ao populismo. Os realizadores peronistas reconhecem que o populismo na Argentina já demonstrou suficientemente os seus limites e suas virtudes na política e no cinema do país. As virtudes (tanto do velho quanto do novo populismo) são devidas ao fato de que, pelo menos, os problemas do país são abordados. Portanto, o populismo tenta, apesar de suas limitações ideológicas, oferecer uma resposta com uma temática nacional. Segundo os cineastas, a

acusação de "pitoresco" e de "exotismo" ao populismo provém de um preconceito, ao crer que a cultura ocidental, por sua vez, não é pitoresca. Assim, o que é necessário, é reconhecer, no populismo, uma limitação ideológica e conceitual não apropriada para conhecer e afrontar os problemas do homem latino-americano. Em seguida, os dois cineastas fazem a diferença entre o "velho populismo" e o "novo populismo" (trata-se do âmbito argentino). O "velho populismo" é voltado para os setores do proletariado rural e urbano. Assim, o "*viejo cine*" argentino dá ao espectador os problemas sofridos por essa camada social, oferecendo um sentimento de *fé* e *esperança* de que tudo será resolvido. Escamoteia a realidade sob um rótulo *otimista*. Por sua vez, o "novo populismo", de caráter contemporâneo, se volta para a classe média. Aborda os seus dilemas e contradições, oferecendo uma visão *pessimista*, *cética* e *desalentadora* do mundo. Trata-se de um viés *derrotista*, fruto de um sentimento de culpa, de inferioridade e de autoflagelação típicos da "intelectualidade rio-platense". Portanto, de nada vale apresentar os problemas nacionais sem abordá-los com profundidade, provocando um "sentimento pietista, típico da intelectualidade argentina". Como podemos deduzir, o *Nuevo Cine Argentino* dos anos 1960 é a versão atualizada do "melodrama culto", para usarmos o termo dos cubanos, como expressão do "novo populismo" (cf. *Cine cubano*, Havana, nº 56-57, 1969, p. 24-37). Diante da profunda crítica à classe média, tanto por Solanas e Getino quanto por Colina e Díaz Torres, não podemos deixar de acrescentar a essa "galeria", um dos filmes mais críticos à classe média em todo o NCL: *A opinión pública* (Arnaldo Jabor, 1967). Diante dessa unanimidade anticlasse média, recordamos que Pécaut sublinha que a *intelligentsia* brasileira é profundamente crítica à "classe média", sendo que, "paradoxalmente", a maioria de seus integrantes é justamente egressa dessa camada social. Há uma certa dose de autorrenegação e masoquismo em nossa intelectualidade (cf. PÉCAUT, D. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. Tradução de Maria Júlia Goldwass. São Paulo: Ática, 1990).

15. "Por isso, o melodrama burguês e suas diversas variantes respondem a um interesse de classe supranacional, comodamente ajustável a qualquer contexto" (COLINA; DÍAZ TORRES, 1972, p. 24-25).

## Lucrecia Martel

### Gênero e melodrama como representação<sup>1</sup>

Mônica Brincalepe Campo (UFU, professora doutora)<sup>2</sup>

#### Introdução

O cinema de Lucrecia Martel, cineasta argentina, é eminentemente feminino, e a questão de gênero está sempre presente em suas tramas. Já o melodrama é a expressão latino-americana mais representativa das narrativas que produzimos. Acreditamos que estas afirmações possam encontrar conexões ao adentrarmos na análise da obra dessa cineasta. Percebemos que ela não renuncia de todo ao modelo melodramático, mas se apropria de maneira particular de sua expressão. Porque os personagens nunca mergulham no desespero apaixonado do melodrama, a diretora acaba por produzir no espectador a ansiedade desse momento de catarse, que nos é frustrado ao final. Esse diálogo que ela estabelece entre a narrativa melodramática e o cinema de gênero é para nós um dos indícios de sua particularidade como cineasta e tema a ser discutido neste artigo.

Lucrecia Martel é a principal referência quando se fala do *Nuevo Cine Argentino* (AGUILAR, 2006; MOORE; WOLKOWICZ, 2007; PENA, 2009), corrente cinematográfica argentina que passou a ser desenvolvida a partir das leis de incentivo do final dos anos 1990 e início deste século. Os filmes elaborados por ela e que indicamos são os três longas-metragens: *O pântano* (2001), *A menina santa* (2005) e *La mujer sin cabeza* (2008).<sup>3</sup> Investigamos neste artigo como poderíamos comprovar esse olhar feminino em sua cinematografia, e ainda questionamos em que isso poderia indicar alguma diferenciação e particularidade de sua produção.

Partimos no desenvolvimento deste trabalho do viés metodológico da análise fílmica, porque acreditamos que é necessário mergulhar nos detalhes para que se possa explorar como se estabelecem características específicas na obra. Faremos referências aos enquadramentos e movimentos de câmera, aos cenários, à iluminação, aos personagens, ao som (ruídos e músicas), aos diálogos e falas, buscando, nesses recortes indicados, encontrar sustentação para nossa primeira afirmação: a de que a filmografia de Lucrecia Martel pode ser acolhida como um cinema de gênero e o melodrama é desenvolvido em sua obra com especial particularidade, sendo percebido a partir da perspectiva de sua apropriação das representações do feminino.

Este artigo tem um caráter ensaístico e está dividido em duas partes principais. Em um primeiro momento, analisamos o conceito de gênero e o que denominamos de ponto de vista feminino e masculino nas obras cinematográficas. Em um segundo momento, discorremos sobre a narrativa melodramática e a apropriação específica que Lucrecia Martel organiza ao longo de sua obra, articulando, para tanto, a discussão sobre a linguagem melodramática com o conceito de gênero anteriormente analisado. Pretendemos ao final deste artigo estimular a discussão em torno da especificidade da obra de Martel e instigar a busca do aprofundamento nesse campo de estudos.

## 1.

Os filmes de Lucrecia Martel possuem como personagens centrais mulheres, e suas tramas se referem a questões pertinentes a esse universo. Entretanto, acreditamos que isso não é o suficiente para indicar que a abordagem da diretora seria necessariamente marcada por um olhar feminino.

Em um primeiro momento, observamos que Lucrecia Martel produz suas narrativas a partir de um ponto de vista feminino e pressiona por meio do melodrama a nossa educação cinematográfica convencional. Mas, para além

disso, a cineasta pressiona também esses lugares sociais que historicamente nossa cultura condiciona como sendo os lugares do feminino.

Aqui podemos indicar a complexidade dos temas a serem trabalhados quando a questão de gênero está em pauta e marcar como um primeiro problema os lugares do feminino (RAGO, 2003) e do masculino (NOLASCO, 2001) e como esses papéis incidem na relação entre homens e mulheres em sociedade. Em geral, ao diferenciar homens e mulheres não nos lembramos das primeiras lições de Freud: não se deve ignorar que tanto no homem quanto na mulher coexistem feminino e masculino.<sup>4</sup> Portanto, tanto no homem existe o masculino e o feminino, quanto na mulher há essas mesmas duas instâncias. Assim, o feminino e o masculino coexistem em maior ou menor incidência e em prevalências não equilibradas ou homogêneas em cada um de nós.

Entretanto, o limitante nessa análise que parte do pressuposto psicanalítico é que ela não percebe no homem e na mulher as construções estabelecidas a partir do processo de tempo histórico, social e cultural. É nesse sentido que o conceito de gênero surge para contribuir para a análise dos papéis sociais historicamente construídos.

O conceito de gênero está ligado ao processo que se organiza a partir da vivência em sociedade, do convívio estabelecido entre meninos e meninas, e da maneira como as diferenças passam a ser organizadas socialmente. A partir dessa convivência educada é que os papéis de homens e mulheres são compreendidos e estabelecidos em nossa sociedade (SANTOS, 2002). O conceito de gênero nega as explicações biológicas que associam mulheres à procriação e homens à força física, mas atenta às categorias relacionais que definem em sociedade os lugares determinados a homens e mulheres, uns em relação aos outros. Além disso, também possibilita a compreensão e o estudo de grupos até então desqualificados e não atendidos nas percepções de análise anteriores. Questões como as de etnicidade, desigualdade e multiculturalidade também passam a ser abarcadas, com essa conceituação, como categorias a ser consideradas e atendidas em suas demandas por notoriedade.

O conceito de gênero é o mais adequado para a nossa proposta de análise dos filmes de Lucrecia Martel porque o viver em sociedade é, em partes, relacionar homens e mulheres, percebendo-os nesse processo histórico. O gênero satisfaz essa prerrogativa e ajuda a entender a maneira como a diretora dá atenção aos espaços que focaliza em suas tramas, sempre aqueles nos quais ficam restritas as mulheres e crianças. Portanto, é na relação da sociedade com seu processo histórico e no forjar de sua própria cultura que esses papéis, aos poucos e em disputas, vão sendo definidos, e é essa justamente a temática central dos filmes da cineasta.

Nesse sentido, devemos perceber que a partir da esfera pública se constitui a regência das convenções comportamentais – o que deve ser e como devem se portar atores sociais. Nancy Fraser (1992) buscou demonstrar que o espaço público é um campo de disputas entre vários grupos e com diferentes níveis de força agindo em busca de afirmação de seu próprio *status*. O monopólio heterossexual masculino se firmou desde o século XIX com a ascensão burguesa; entretanto, minorias têm se mobilizado, assim como têm disputado continuamente e em participação política o espaço público. A luta feminista, com a crescente participação de mulheres como força de trabalho, incluiu reivindicações de atuação política. A questão da sexualidade, além de reivindicar igualdade de tratamento, também possuía como sentido a busca de uma maior autonomia de seus corpos e desejos. Desta tensão, o cinema e todo seu aparato de *mainstream* desenvolvido ao longo do século XX, como também o sistema de *star system* e a repressão censora sobre as novas representações das mulheres que surgiam em tela, foram organizados, impondo controle sobre o signo corpóreo feminino e sua significação (MULVEY, 1996).

Assistimos nos filmes de Lucrecia Martel às mulheres e aos lugares social e culturalmente restritos a elas. Na representação que a cineasta constitui, vemos em regra uma mesma tipologia de personagens femininas ali organizada. Um grupo seria o das mulheres falantes cujas palavras se perdem ao vento.<sup>5</sup> Elas são comentadoras, fofoqueiras que observam e falam sobre a vida alheia sem parar,

para observar a própria e modorrenta vida. Em contrapartida, há as personagens caladas e insatisfeitas, em geral as protagonistas das tramas.<sup>6</sup> Elas são sempre perdidas e improdutivas, além de levadas pelo cotidiano. Entre essas duas representações, as mesmas características: insatisfação e descontrole sobre os próprios destinos e soluções de vida. As mulheres não conseguem transformar o local que habitam e muito menos dar sentido a suas vidas; elas seguem atarefadas, tontas, acreditando que estão criando os filhos.

Servindo-as está uma grande leva de empregados e, principalmente, empregadas. Assim, mesmo entre as mulheres há condições sociais distintas: as que servem e as que são servidas, as cuidadas e as cuidadoras. Acima de todas estão os homens brancos, proprietários, nem sempre menos decadentes e perdidos, mas ocupando espaços sociais diferenciados: eles caçam e pescam, estão em lugares de trabalho, frequentam as festas familiares quando são obrigados a comparecer nesses eventos sociais. A mulher se restringe ao espaço doméstico e à preocupação com a casa e as crianças. Seus afazeres estão na esfera familiar e, quando não estão no espaço doméstico, elas estão a caminho de espaços reservados: clube, hotel, casas de familiares e festas particulares. O espaço público pouco é vivenciado, e quando isso ocorre ele é representado como sendo barulhento, desordeiro e arriscado.<sup>7</sup> Além disso, esse espaço público é frequentado por outros grupos sociais, dos quais deve-se manter distanciamento e sempre atenção desconfiada.

Aqui, é possível observar a importância do carro como meio de locomoção. O automóvel passa a ser uma bolha protetora, é o meio pelo qual se dá obrigatoriamente a locomoção entre os espaços privados, restringindo o espaço público a vias de comunicação entre lugares de proteção social privadas. Na trama de *La mujer sin cabeza*, um acidente em uma dessas vias públicas de comunicação é motivador do filme. O acidente provoca na protagonista Veró o distanciamento observador de seu lugar social. A trama do filme é justamente essa relação de desajuste que Veró passa a vivenciar até se reacomodar em meio aos seus. Nessa adaptação, ela vive o estranhamento do lugar social/cultural que ocupa.

A sequência desse acidente é exemplar do estilo de filmagem de Lucrecia Martel e é antecedida por uma simultaneidade de situações. Em um lugar, mulheres e crianças se despedem após um encontro. Muita algazarra, crianças nos carros, mulheres falando e se despedindo; assistimos à desorganização típica dessas situações com a câmera na mão sendo utilizada para transmitir essa percepção de bagunça. Em nenhum momento se tem um plano geral desse espaço. A câmera na mão e os sons de falantes sem a identificação clara de quem é quem predominam com o foco fechado, com planos-detelhes instáveis e restritivos. Na outra situação, em paralelo, três meninos acompanhados por um cachorro correm em meio a uma estrada de terra; nela, há um canal vazio e torres de alta tensão. Os meninos portam garrafas plásticas vazias enquanto correm uns dos outros, chamam-se, buscam-se, fogem, brincam de se esconder, depois é que ocorre a sequência do acidente.

Lucrecia Martel abandona o olhar observador sobre os meninos e nós não os acompanharemos mais. Ela restringe sua observação durante todo o filme a Veró. Na sequência do acidente, a câmera fica dentro do carro: o olhar é restrito, não se fazem panorâmicas, não se observa o entorno, não temos uma visão ampla do que ocorre ao redor, mas somente de Veró no interior do carro ouvindo música do rádio enquanto dirige. O enquadramento é sempre fechado, e quando há profundidade de campo ela é realizada de maneira desfocada e sem acrescentar informação visual ao espectador. A protagonista se distrai ao procurar o celular que toca na bolsa e se encontra no piso ao lado, no lugar do passageiro. É nesse momento que ocorre o acidente.<sup>8</sup> O carro dá dois solavancos e Veró para, assustada, tentando recuperar o controle. Ela se arruma, ajeita o cabelo, respira fundo, organiza o interior do carro, mas não sai dele e mal observa o lado de fora. Ela parte e depois vemos pelo vidro de trás um cachorro estendido na estrada.

Podemos aludir, na análise desta sequência, a como a cineasta compõe a cena com o foco fechado na protagonista e a como essa restrição de campo visual acaba por possibilitar um significado da própria relação da protagonista com o espaço ao seu redor. Veró está fechada em si mesma dentro do carro (espaço



bolha), incomunicável com o mundo ao seu redor, pelo qual passa sem se dar conta. Não percebe o entorno e muito menos a existência de outros nesse local.

A utilização de planos-detalhes e dos *close ups* não corresponde ao uso convencional do cinema clássico, e é aqui que indicamos o ponto de vista feminino da obra de Lucrecia Martel. O uso desses recursos fotogênicos não pretende a mercantilização e fetichização da mulher como objeto de desejo (MULVEY, 1996). Apesar do uso constante de *closes* e de enquadramentos fechados, a cineasta não observa suas personagens a partir do princípio masculino de dominação do feminino. Ela não constrói em sua filmagem os sentidos de controle colocados no cinema clássico, mas sim desmobiliza essa convenção. Podemos observar esses mesmos procedimentos nos demais filmes de longa metragem da diretora.

No filme *A menina santa*, a erotização das personagens Helena e Amália é questão central, entretanto, os recursos narrativos permanecem correspondendo a um ponto de vista feminino. As costas de Helena, sempre à mostra com os vestidos justos e com decotes atrás, ou ainda o olhar cabisbaixo de Amália, percebido em planos fechados, são ambas escolhas visuais de Martel, porém estão distantes da construção do sentido de erotização das personagens do cinema clássico. Percebemos essas tomadas como sendo recursos utilizados para demonstrar a perspectiva observadora que se tem sobre as mulheres. Nelas, a cineasta se apropria da convenção *voyeur* e a desloca, desconstruindo o sentido tradicionalmente realizado desses recursos. Martel demonstra e problematiza as mulheres como aquelas que são observadas e desejadas por todos, e é nessas situações que as expõe. Entretanto, a insatisfação, o desejo sexual latente e a repressão à autonomia de seus corpos e desejos é o foco central de sua trama. Para isso, além do desvio do uso dos recursos convencionais cinematográficos, a própria frustração da expectativa do melodrama como forma narrativa pode esclarecer a perspectiva feminina de Lucrecia Martel. Ela explora o melodrama e o desloca de seu lugar convencional ao se apropriar de maneira particular de seus recursos consagrados, usufruindo de suas convenções narrativas para atribuir novas possibilidades, ampliando seu espectro de linguagem.

Caracterizado o conceito de gênero que contribui para compreender as representações das mulheres como personagens centrais nas tramas de Martel, e somada a utilização dos recursos cinematográficos para compor seus filmes, devemos agora centrar nossa atenção sobre a questão do melodrama como recurso narrativo escolhido para o diálogo cinematográfico que a cineasta elege por interlocução.

## 2.

O melodrama surge como um modelo narrativo sempre enamorado nos filmes de Martel. Ele é vislumbrado em muitas das cenas e sequências, sendo, no entanto repetidamente abortado no meio do processo. No momento em que o excesso e o chamado mau gosto, características indicadas como constituintes do melodrama, parecem prestes a invadir a tela e ser adotados como parte a ser incorporada ao produto fílmico, a cineasta desvia e não satisfaz o espectador culturalmente educado a receber essa narrativa massiva. Os filmes de Martel sempre resvalam, mas se negam ao mergulho no melodrama. A diretora deliberadamente não chega ao clímax dessas situações, mas as constrói e instiga, provocando em nós a expectativa desse momento. Assim, o melodrama não se instala, apesar de estar ali sempre presente como referência para os espectadores. É justamente essa ausência/presença que produz a tensão problematizadora de suas obras.

O melodrama é, reconhecidamente, a mais popular das representações latino-americanas. Como características intrínsecas a esse gênero, sempre são lembradas a apropriação de produtos da cultura de massa e o mau gosto expresso por meio de recursos estéticos reproduzidos em suas estratégias de construção narrativas. Entretanto, o melodrama tem sido recuperado para análise por ser observado não mais como alienação do mundo (crítica comum nos anos 1960), mas como recurso a “reconfigurar a linguagem, por meio da utilização de um repertório clássico ligado a este ‘modo de ver o mundo’, como é sucintamente definido o melodrama por Peter Brooks” (BRAGANÇA, 2010, p 19).

Nesse sentido, a proposta de Maurício de Bragança quando analisou a obra de Manuel Puig torna-se interlocução para a própria especificidade com que creio ser possível analisar os filmes de Martel. A cineasta constrói, no diálogo tenso e próprio com esse gênero literário/cinematográfico latino-americano, sua própria marca na recriação que faz da linguagem, efetuando uma subversão de cânones desse modelo narrativo. A maneira como sua obra está constituída pelo ponto de vista feminino já é, em si, um grande diferencial na elaboração de seus filmes.

Como já indicamos quando discutimos o conceito de gênero, as narrativas melodramáticas são voltadas para mulheres como público preferencial, mas não são elaboradas com um olhar feminino. O melodrama tem no olhar masculino sua predominância e, portanto, tem sido a visão masculina sobre o feminino afirmada em produções melodramáticas.

Ao filmar, Lucrecia Martel se afasta das características típicas do olhar masculino sobre o feminino e sua atenção não empreende a mesma perspectiva que convencionalmente estamos educados a assistir. Mulvey (1996) demonstra em sua pesquisa como o cinema clássico americano trabalhou habilmente a sexualização das mulheres, transformando-as em objetos de desejo em suas tramas. Podemos dizer que essa mesma dicotomia de controle produzida no cinema americano é percebida e historicamente especificada na análise da cinematografia latino-americana com suas divas e mulheres fatais (OROZ, 1999). O *star system* (lembramos os cinemas argentino e mexicano, principalmente) aqui constituído afirmava-se também no controle e na repressão da autonomia sexual, sendo temas subjacentes das obras aqui elaboradas, e foi base constituinte de toda cinematografia produzida nas décadas de 1930 a 1960.

Lucrecia Martel possui outra perspectiva. As mulheres retratadas por ela não estão em tela para nos seduzir como objetos de desejo a serem consumidos, elas não são coisificadas. A sensualidade gritante de Helena, em *A menina santa*, é contraposta à sua fragilidade insatisfeita. A menina Amália, por sua vez, segue

filmada nas características básicas de uma adolescente. Ela é tanto a sedutora na potencialidade de uma mulher que aflora e na menina que permanece a encantar como, em outros momentos, aparece na deformação típica da passagem da infância para a adolescência. Assim, sua caracterização não é glamourizada como a de uma ninfeta feito Lolita, símbolo máximo da representação de garotas transformadas em objetos a serem consumidos.

Aos poucos, e ao longo de suas tramas, Martel vai construindo no espectador a expectativa da narrativa melodramática. Espera-se a revelação e juntamente, como consequência, a catarse pertencente a ela. Em *La mujer sin cabeza*, o momento da cena do atropelamento não é mostrado; espera-se que surja depois a cena de uma tomada de consciência de Veró, mas o filme segue sem que a catarse se constitua cenicamente. Em *O pântano*, o acidente fatal do menino também não é mostrado. Ao longo do filme, vivemos a expectativa construída de que alguma catástrofe ocorrerá, mas, no momento em que ela se dá, Martel se distancia. Dentre os filmes em que o processo de desconstrução de catarses ocorre, o que melhor representa essa frustração dos espectadores talvez seja *A menina santa*. Lembremos que no momento em que haverá a revelação/acusação ao Dr. Jano, Martel volta à piscina onde se encontram as meninas e lá as filma como se formasse uma plácida tela de Monet. O filme é finalizado no momento em que qualquer outro *thriller* melodramático iniciaria sua vertiginosa exploração narrativa.

Portanto, é a partir de um ponto de vista feminino, e assim imbuída de uma perspectiva de gênero, que dizemos que Lucrecia Martel enamora e subverte o melodrama, apropriando-se dele como uma linguagem referência, mas sem render-se aos cânones de suas convenções. Esse modelo narrativo é tradicionalmente marcado pela perspectiva masculina, mas Martel o desloca de seu uso convencional ao se apropriar de suas características sem explorar a catarse de sua feitura. Além de recusar a mercantilização das mulheres em suas tramas, Martel constitui outra possibilidade de perceber a riqueza da linguagem melodramática.

## Referências bibliográficas

- AGUILAR, G. **Otros mundos**: ensayos sobre el Nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- BARRENHA, N. C. **A experiência do cinema de Lucrecia Martel**: resíduos do tempo e sons à beira da piscina. Dissertação (Mestrado). Campinas/SP, Programa de Pós-Graduação, Multimeios – Universidade Estadual de Campinas, 2011.
- BRAGANÇA, M. de. **A traição de Manuel Puig**: melodrama, cinema e política em uma literatura à margem. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.
- CAMPO, M. B. **História e cinema**: o tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant. Tese (Doutorado). Campinas/SP, Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Estadual de Campinas, 2010.
- FRASER, N. Rethinking the public sphere: a contribution to the critique of actually existing democracy. In: CALHOUN, C. (Ed.). **Habermas and the public sphere**. Cambridge; Massachusetts; London: The MIT Press, 1992.
- MOORE, M. J.; WOLKOWICZ, P. (Ed.). **Cines al margen**: nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo. Buenos Aires: Librería, 2007.
- MULVEY, L. Cinema e Sexualidade. Tradução de Flávia Cesarino Costa. In: XAVIER, I. (Org.) **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 123-140.
- NOLASCO, S. **De Tarzan a Homer Simpson**: banalização e violência masculina em sociedades contemporâneas ocidentais. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- OROZ, S. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.
- PENA, J. **Historias extraordinárias**: Nuevo Cine Argentino (1999-2008). Madri: T&B Editores, 2009.
- RAGO, M. Os feminismos no Brasil: dos “anos de chumbo” à era global. **Labrys: estudos feministas**, número 3, jan./jul. 2003.
- SANTOS, Y. G. dos. **A incorporação da perspectiva de gênero como política de desenvolvimento**: motivações, institucionalização e desdobramentos. Dissertação (Mestrado), FFLCH-USP, 2002.
- VIEYTES, M. Lucrecia Martel: la mujer del cuadro. In: PENA, J. **Historias extraordinárias**: Nuevo Cine Argentino (1999-2008). Madri: T&B Editores, 2009.
- XAVIER, I. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

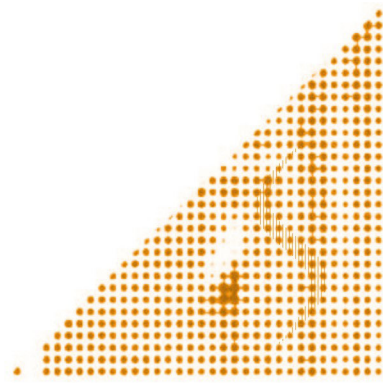
## Obras audiovisuais

- A MENINA SANTA. Lucrecia Martel. 2005.
- LA MUJER SIN CABEZA. Lucrecia Martel. 2008.
- O PÂNTANO. Lucrecia Martel. 2001.
- REY MUERTO. Lucrecia Martel. 1994.

- 
1. Mesa "Perspectivas de gênero no cinema latino-americano".
  2. *E-mail:* [monicampo10@gmail.com](mailto:monicampo10@gmail.com)
  3. Entretanto, devemos lembrar que antes, em 1994, ela realizou o curta *Rey muerto*, em que esta abordagem já estava trabalhada
  4. Uma das principais referências para discutir essa vertente do pensamento está em Judith Butler.
  5. Tali, em *O pântano*; Mirta e a mãe de Josefina, em *A menina santa*; e Josefina, em *La mujer sin cabeza*.
  6. Mecha, em *O pântano*; Helena, em *A menina santa*; e Verônica, em *La mujer sin cabeza*.
  7. Observar a festa popular em *O pântano*, ou o atendimento de caridade que Veró faz a crianças de uma escola em *La mujer sin cabeza*.
  8. A análise que Natália C. Barrenha (2011) faz a partir da perspectiva do estudo do som no filme é exemplar da especificidade do cinema de Martel.



# Cinema transcultural



## **O cinema-parábola de Nacer Khemir e sua “trilogia do deserto”<sup>1</sup>**

Fernando de Mendonça (UFPE, doutorando)<sup>2</sup>

Há terras que estão cheias de água para o bem-estar do corpo,  
há terras que estão cheias de areia para o bem-estar da alma.

(Provérbio tuaregue)

Figura singular da moderna cultura árabe, Nacer Khemir é um homem das artes que, honrando o título, não dedica privilégios a códigos ou linguagens específicas. Seu princípio criativo parte de uma herança legada pelo saber ancestral de um povo e um lugar que encontra na narrativa a sobrevivência, a continuidade de uma sempre renovada tradição. Poeta, romancista, escultor, calígrafo e arabista, o tunisiano Khemir (nascido em 1950) encontrou no cinema mais uma vertente para este exercício que lhe é tão caro: contar histórias.

Os três longas que compõem sua refinada carreira, conhecidos em conjunto como formadores da “Trilogia do deserto”, abarcam um repertório de lendas, mitos e memórias da cultura árabe clássica que, pelo dispositivo audiovisual, são atualizados e acrescidos de novos significados e possibilidades de interpretação; são eles: *Andarilhos do deserto* (1986), *O colar perdido da pomba* (1992) e *Baba Aziz: o príncipe que contemplou sua alma* (2005).

Todos ambientados numa onipresente paisagem desértica, característica da geografia que toma quase metade da Tunísia, com o Saara, os filmes de



Nacer Khemir faz da virtualidade da areia a base para o entrelaçamento de suas alegorias sempre labirínticas, dos mitos que impregnam as imagens desse cinema com um caráter pictórico bastante estranho para os referenciais estéticos ocidentais. Do cinema enquanto parábola, Khemir configura um interesse pela imagem que ultrapassa as fronteiras de sua geografia para desenvolver temas de alcance universal, desprovidos de nacionalidade, mas pautados por uma língua (árabe) que precisa permanecer como caminho para que suas histórias não morram.

\*

O jovem professor que aceitou assumir a escola de um pequeno vilarejo é a figura central em *Andarilhos do deserto*, curiosamente interpretada pelo próprio Nacer Khemir. Ao afastar-se dos seus, de seu lar e do ambiente urbano a que deveria estar acostumado, lançando-se ao contato de uma nova cultura e meio de sobrevivência, ele não prevê o quanto esse choque lhe será definitivo, transformador, responsável por uma nova compreensão de seu destino. No povoado, completamente cercado pela imensidão do deserto, o professor descobre uma prática de vida enigmática, que à primeira vista assombra pela aparente perversidade, mas que terminará por seduzi-lo: ali, alguns homens são levados a abandonar tudo para se dedicar a uma interminável errância pelo deserto, motivados por algo maior que lhes pesa como uma vocação inquestionável, incontornável. Para os que ficam, suportar o que se assemelha a uma maldição é tudo que resta, na esperança de que os meninos de pouca idade não sejam também escolhidos e tomados futuramente de seu convívio.

Hospedado no quarto de um rapaz que também desapareceu junto ao grupo de andarilhos, o professor começa a se interessar pelas tradições e mitos que abundam o local. Na parede junto ao seu leito, encontra registrada uma misteriosa forma, deixada pela mão do antigo habitante do lugar – segundo sua mãe, a única

imagem que ficou dele, antes de perder-se no deserto. Essas revelações, assim como a irresponsável leitura de um livro proibido, levam o professor a desaparecer, arrastado por uma inominável figura feminina, em direção ao deserto.

As palavras de um velho sábio, seguidas pela fala de um menino que deseja profundamente não tornar-se andarilho, concentram em si o enigma das areias:

*Um homem espera no deserto.*

*Quem vai com os andarilhos nunca retorna.*

*A vida dos andarilhos é uma errância sem fim.*

*Eles irão ver apenas areia...*

*E irão apenas gerar poeira...*

*Meu Deus, eu não quero tornar-me um deles...*

*Eu não quero compartilhar seu destino...*

*Vaguear eternamente nesse deserto de areia.*

*Eles andam dia e noite, vagueiam sempre.*

*A aldeia só espera o retorno deles.*

*Meu Deus, eu não quero tornar-me um deles!<sup>3</sup>*

\*

Já anunciada uma potencial relação entre a areia e a imagem de cinema,<sup>4</sup> vislumbramos agora uma maior profundidade nas consequências desse espelhamento, pois esta associação amplia o alicerce encontrado por ambas (a imagem e a areia) nos fundamentos do tempo e do espaço. Em suas considerações sobre a “palavra profética”, uma palavra que emana naturalmente do deserto, Maurice Blanchot orienta-nos a um pensamento elementar àquilo que

aqui traçamos; ele afirma: “O deserto ainda não é nem o tempo, nem o espaço, mas um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento” (BLANCHOT, 2005, p. 115). Prerrogativas que também podem, mais uma vez, ser aplicadas ao cinema e sua constituição imagética de expressão; afinal, como trabalhar um conceito de visualidade pautado pelo tempo e o espaço senão assumindo uma primeira ausência desses vetores? A imagem de cinema não pode ser simplificada a um paralelo dos elementos que lhe dão forma, porque, muito naturalmente, ela é anterior a eles. Na imagem, assim como no deserto, o tempo e o espaço vêm configurar uma espécie de falta, de algo a ser completado por aquilo que o *movimento* traz de essencial, de mundano e orgânico. Se Blanchot identifica uma “existência móvel” para aqueles que habitam no deserto – o que não podemos deixar de associar à própria existência do cinematográfico –, é porque o “não tempo” e o “não espaço” que originam a região desértica opõem-se diretamente a qualquer tipo de estabilidade ou fixação das formas. Lugares de errância, a imagem e a areia dependem de um constante deslocamento. Alterações do ser. Mobilidades.

Mas continuemos acompanhando o teórico: “Nele [o deserto], pode-se apenas errar, e o tempo que se passa nada deixa atrás de si, é um tempo sem passado, sem presente, tempo de uma promessa que só é real no vazio do céu e na esterilidade de uma terra nua (...)”. Daí começamos a compreender a importância de tais enunciados para a experiência que vivemos em *Andarilhos do deserto*. O autor prossegue: “O deserto é o fora, onde não se pode permanecer, já que estar nele é sempre já estar fora” (BLANCHOT, 2005, p. 115).

Em seu primeiro longa-metragem, Nacer Khemir desarticula o tempo da narrativa a partir da própria areia e da relação nutrida por esta não só com a geografia, mas com os habitantes daquele contexto, com o drama que os aprisiona. O que fica para trás – para os andarilhos, para o professor que desaparece, para aqueles que continuam no vilarejo – é uma anulação temporal, uma memória avessa. Assim como Blanchot identifica uma impossibilidade de permanência *dentro* do deserto, Khemir provoca algo semelhante *dentro* de suas imagens –

como ignorar sua decisão de interpretar, por si próprio, aquele protagonista que perderá o direito de um lugar ao corpo? Seu personagem, dos mais intensos por ele já criados, é a própria encarnação do enigma, tanto que chega ao ponto de abandonar sua carnalidade/materialidade para favorecer o mistério, único elemento que adentra livremente seu filme.

É preciso ainda considerar o caráter espiritual que atravessa o trabalho de Khemir. Além de ser um mantenedor das tradições culturais daquele povo à beira do esquecimento, o deserto aqui representado não abandona a inevitável relação que toda paisagem desértica mantém com a santificação do corpo. Daí é possível concluir que o desaparecimento do professor se manifesta como a única maneira de confrontar alguma sacralidade com a imagem de cinema, imagem basicamente destituída de aura (não apenas num sentido benjaminiano), de individualidade, de privacidade, por assim dizer. Não é da narrativa que o professor foge, pois a procura por ele movimenta toda a parte final do filme, mas seu apagamento se dá no cerne da própria imagem, como indica a última cena em que vemos o personagem de Nacer Khemir: num plano fixo, o professor se afasta, de costas, caminhando contra a câmera, na contramão de nosso olhar, rumo ao deserto que identificamos no horizonte oposto. Fica o ecoar da indagação:

O que foram, porém, esses desertos do Oriente, cujo nome mais expressivo parece ser a Tebaida<sup>5</sup>? (...) O que viam e procuravam aí senão aquilo que transcendia ao propriamente físico e real, e que escapa-nos aos olhos e sentimentos contemporâneos. Estariam, pois, exatamente em busca da ausência e da austeridade física desses lugares, na medida em que esses ofereceriam condições e uma realidade antagônica ao mundo que renunciaram, já que geográfico e materialmente distinto e contrário àquele, pois ainda não povoado e deturpado pela humanidade, poder-se-ia inaugurar assim um lugar de maior perfeição espiritual (...) (AMARAL, 2009, p. 189)

\*

O título *O colar perdido da pomba*, que dá nome ao segundo longa de Nacer Khemir, é o mesmo de um livro procurado pelo protagonista do filme em questão. Hassan, jovem estudante da arte da caligrafia árabe, deseja ardentemente conhecer o significado do amor. Junto ao aprendizado com seu mestre, passa a colecionar palavras que representem o nobre sentimento (pois no árabe existem mais de 60 verbetes relacionados ao amor), valorizando devidamente a importância de sua escrita, do que pode materializar aquilo que se sente numa expressão única, conciliadora. Como lhe ensina seu mestre: a palavra é o elo entre o visível e o invisível.

Surpreendido com a descoberta do fragmento de um manuscrito, Hassan sai em busca das peças faltantes, acreditando que a página em mãos faz parte de um livro capaz de revelar os segredos do amor. Os poderes mágicos do manuscrito colocam-no em contato com um mundo de seres e acontecimentos inexplicáveis, e após saber de uma estranha viagem empreendida por seu mestre, Hassan também decide abandonar-se em meio ao deserto, numa desesperada busca que lhe fará encontrar a princesa descrita pelo livro, assim como o restante do próprio livro, nenhum deles suficiente para lhe desvendar as dimensões reais do amor.

\*

Em entrevista, Nacer Khemir declarou: “Este mundo [árabe-islâmico] é uma parábola real, se tomarmos a ideia de que cinema é o espaço-tempo que está localizado entre o ponto em que estamos parados e o ponto que estamos olhando”. É por isso que cada um dos filmes do diretor vem se constituir enquanto representação simbólica, consciente de seus efeitos e intencionalmente colocada a partir de uma perspectiva muito próxima da literatura. O caráter romanesco do cinema de Khemir, longe de qualquer

relação com o tipo audiovisual americano que vemos nascer desde o cinema mudo, vem assim revestir-se, pelo tom hierático de suas imagens, de uma configuração íntima à parábola, gênero mui caro ao realizador.

Para um maior esclarecimento da proposta conceitual encontrada no cinema de Khemir – aquilo que identificamos como um Cinema-Parábola –, importa compreender melhor o que essa forma narrativa designa desde sua estrutura. A partir de um levantamento colhido junto a *Moisés* (1979) e *Sant'Anna* (1998), temos que a parábola é: uma narrativa breve, de caráter universal, amimética, onipessoal, onigeográfica e onitemporal; identificada com o apólogo e a fábula, mas distinta destes por ser protagonizada por seres humanos; uma “metanarrativa”, passível de ser encaixada no corpo de um discurso mais amplo; uma estratégia comunicativa em construção; uma composição textual de fácil compreensão, oferecendo resposta imediata ao estímulo dado; dotada da intenção de provocar emoções no interlocutor, induzindo-o a tomar um partido (declarado ou não) diante da situação representada, sem se dar conta de que está julgando-se a si próprio.

Com isso, não só identificamos uma série de características da “Trilogia do deserto”, mas também adentramos numa clara percepção da maneira como esses filmes vêm beber na tradição cultural que é herdeira das *Mil e uma noites*. Na verdade, se a relação do Nacer Khemir cineasta com sua erudição literária precisa ser evidenciada, ela não pode partir de outro ponto senão desse tesouro da literatura universal, presente nos ecos mais profundos de cada situação filmada pelo diretor.

A formulação digressiva e fragmentária da narrativa, o encadeamento lógico subversivo entre as cenas com a fusão de tempos díspares, o contorno de tantos personagens lacunares e incompletos, são inúmeras as referências nos filmes de Khemir ao imaginário literário que aqui relacionamos. Se em *O colar perdido da pomba* temos um exacerbar do interesse pela palavra, daquilo que leva o jovem calígrafo a desacreditar de qualquer coisa que fuja ao verbo, não é somente nesse filme que Khemir vem assumir suas influências milenares.

Identificadas as interseções desses universos, elencamos alguns dos elementos estruturais do *Livro das mil e uma noites*, expostos por Mamede Jarouche (2005), tradutor da obra para o português, em seu ensaio introdutório à publicação:

- Prólogo-moldura: quadro inicial em que se conta a “história das histórias”, ou seja, os motivos por que as conversações nele contidas foram entabuladas ou compostas; é a voz que lhes dá voz.
- Histórias exemplares: sua transmissão é dada pela repetição, incessantemente, no interior de determinado quadro narrativo mais amplo; seu sentido é moralizante e o objetivo, didático.
- Ato narrativo noturno: entretenimento de sentido ornamental também vinculado à transmissão de experiência acumulada; adapta e atualiza narrativas do gênero histórico.

Cada uma dessas características literárias pode ser encontrada nos três filmes de Nacer Khemir, manifestas explicitamente pelos enredos, de sua estrutura à superfície das imagens. São operações narrativas que acentuam a força dos símbolos e alegorias que neles abundam, orientando o espectador a partir de uma distinta linearidade. Através delas (e mesmo algumas outras que carecem de maior aprofundamento para ser apontadas), a proposta de um Cinema-Parábola vem valorizar essa espécie de tempo infinito da narrativa, vastidão do que não se pode terminar de contar.

\*

Todo o cinema de Khemir nasce do deserto. Isso fica ainda melhor representado pelo terceiro filme de sua Trilogia, que abre com os personagens principais sobrevivendo a uma tempestade de areia, esforçando-se por sair

das entranhas da terra. *Baba Aziz: o príncipe que contemplou sua alma* narra a trajetória de um dervixe (monge de vida nômade) e sua neta espiritual, que percorrem o deserto atrás de uma grande reunião de dervixes que ocorre uma vez a cada trinta anos. O que os conduz é unicamente a fé, pois nem sequer um mapa ou qualquer indicação territorial eles possuem para chegar ao seu destino. No caminho, o velho sábio se distrai contando estórias e ensinando lições à menina, que se interessa profundamente por todo conhecimento transmitido.

Dentre essas narrativas, que são entrelaçadas pelo contato com outros viajantes, a menina se encanta particularmente por uma que descreve a vida de um jovem e rico príncipe que, atraído por uma misteriosa gazela, é levado a abandonar o seu privilegiado espaço para perder-se solitariamente no deserto, onde fica a contemplar seu reflexo na superfície de uma pequena poça d'água que não seca. Ali, ele enxerga a própria alma, e não pode ser interrompido ou desperto do transe, sob o risco de perdê-la. De tanto contemplá-la, ele deixa o mundo visível pelo invisível, estando apto para tornar-se também um dervixe. Ao final do filme, descobrimos junto com a menina, que seu avô é o protagonista da lenda, e que toda a viagem foi um preparativo para sua morte, seu casamento com a eternidade.

\*

Uma característica que se amplia em *Baba Aziz*, talvez o mais difícil dos filmes de Khemir a ganhar forma, em termos de logística e produção, é o fluxo de nacionalidades que atravessa sua narrativa e composição formal. Se o primeiro trabalho do diretor resultava de uma parceria apenas franco-tunisiana, o terceiro já será fruto de uma coprodução que envolve sete países distintos, acentuando o sentido político do resguardo às línguas e tradições que nascem do deserto e a ele parecem retornar perpetuamente. É o próprio deserto quem primeiro justifica este caráter de produção transnacional, típico da contemporaneidade no cinema



e propício para o projeto pessoal nutrido por Khemir. Na condição de fronteira em que a areia naturalmente se encontra, o deserto é o lugar de contato cultural dos mais distintos povos, situando-os dentro de uma plena igualdade que não ignora suas especificidades, que terminam assim refletidas pela imagem.

Considerando o conceito transnacional de criação de filmes como uma das variáveis agora presentes na Trilogia do deserto, observamos: “O projeto do cinema transnacional rejeita totalmente essas zonas de conforto e procura desemaranhar as maneiras não programáticas através das quais a criação cinematográfica contemporânea opera” (ORTEGA, 2010, p. 80). No entendimento que a transcrição dá ao que chama “zonas de conforto” reside toda uma interpretação, ainda formada pela romântica noção de autoria ou mesmo por uma inevitável perspectiva teleológica de criação que muitos insistem em manter diante do cinema – e da literatura. O afastamento de uma tradição norteada por cinemas nacionais – objetivo evidente de Nacer Khemir – termina por compreender a prática cinematográfica dentro de um caráter polifônico, não coesivo e indeterminado, respeitando as condições econômicas e culturais em que se deu a produção de um filme.

Um entendimento transnacional “explora os mecanismos através dos quais os fluxos culturais e ideológicos interagem uns com os outros além das fronteiras territoriais e analisa textos cinemáticos diferentes de forma dialógica e *desterritorializada*” (ORTEGA, 2010, p. 78). Ao mesmo tempo em que *Baba Aziz* promove uma manutenção de tradições culturais, ele as renova, inter-relacionando-as e confrontando a prática do cinema fora de um sistema industrial majoritário. Não por acaso, também é própria do deserto a noção “desterritorial”, constante de Nacer Khemir e de tantos cinemas que encontram nessa paisagem o ponto de partida de suas imagens. Tais cinemas desocupam territórios e tornam habitáveis, pelo movimento, os lugares mais inóspitos da terra. São como espaços de luz. Imagens de areia.

\*

Para Nacer Khemir, o deserto é, ao mesmo tempo, um campo literário e abstrato. É um lugar onde o infinitamente pequeno (grão de areia) e o infinitamente grande (vastidão do horizonte) se encontram. Segundo ele, o deserto evoca de tal forma a língua árabe que em cada palavra subsiste um fluxo de areia. Fonte da poesia e do amor, é nesse deserto insondável que processamos a maneira como Khemir adaptar todo um universo cultural para a imagem de cinema, em seu movimento: dinamicidade e articulação do tempo. Muito claramente, seria necessário um espaço maior para aprofundar a série de questões que seus filmes problematizam, sendo possível relacionar também os resultados de sua trilogia com o único outro trabalho feito pelo diretor, até hoje, para cinema: o curta-metragem *O alfabeto de minha mãe* (2008).<sup>6</sup> Por enquanto, acreditamos que a abertura aqui proporcionada ao universo desse artista, ainda pouco debatido entre nós, é mais um importante passo não só para a divulgação de culturas específicas como para a reflexão do próprio cinema enquanto veículo de narrativas que não podem adormecer. Pois não se interrompe uma imagem. Não se aprisiona a areia.

## Referências bibliográficas

- AMARAL, R. **A santidade habita o deserto**: a hagiografia à luz do imaginário social. São Paulo: UNESP, 2009.
- AN INTERVIEW with Nacer Khemir. Disponível em: <<http://www.spiritualityandpractice.com/films/features.php?id=17822>>. Acesso em: 26 mar. 2011.
- ARMES, R. The poetic vision of Nacer Khemir. **Third Text**. v. 24, n. 1, 2010, p. 69-82.
- BLANCHOT, M. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- JAROUCHE, M. M.. Uma poética em ruínas. In: **LIVRO das mil e uma noites**. Rio de Janeiro: Globo, 2005. v. 1. p. 11-35.
- LIVRO das mil e uma noites. Tradução de Mamede M. Jarouche. Rio de Janeiro: Globo, 2005-2007. (3 vol.)
- MENDONÇA, F. Nos contornos do vazio: Gerry e os cinemas de deserto. In: **XII Estudos de cinema e audiovisual Socine**. São Paulo: Socine, 2011, v. 2, p. 170-179.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 5. ed., São Paulo: Cultrix, 1979.
- ORTEGA, V. R. Identificando o conceito de cinema transnacional. In: FRANÇA, A.; LOPES, D. (Org.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, SC: Argos, 2010, p. 67-89.
- SANT'ANNA, M. A. D. **A parábola**. Tese (Doutorado), Universidade Estadual Paulista. Assis: Faculdade de Ciências e Letras, 1998, 322 p.

## Obras audiovisuais

- ANDARILHOS DO DESERTO. Nacer Khemir. França; Tunísia, 1986, DVD.
- BABA AZIZ: O PRÍNCIPE QUE CONTEMPLOU SUA ALMA. Nacer Khemir. França; Tunísia; Itália, 2005, DVD.
- O ALFABETO DE MINHA MÃE. Nacer Khemir. França; Tunísia, 2008, DVD.
- O COLAR PERDIDO DA POMBA. Nacer Khemir. França; Tunísia; Irã; Hungria; Alemanha; Suíça; Reino Unido, 1992, DVD.

- 
1. Seminário temático "Cinema, transculturalidade e globalização".
  2. E-mail: [nandodijesus@gmail.com](mailto:nandodijesus@gmail.com)

3. Monólogos extraídos do filme.
4. Não deixamos de continuar aqui uma reflexão que fora iniciada pelo ensaio "Nos contornos do vazio: Gerry e os cinemas de deserto" (MENDONÇA, 2011).
5. A Tebaida, região desértica entre o alto e médio Egito que margeava o Rio Nilo, não corresponde estritamente à sua localização geográfica. O nome Tebaida designa um lugar e um estado ideal de solidão, podendo ser aplicado a qualquer outro deserto (AMARAL, 2009).
6. Filme participante do Jeonju Digital Project 2008, edição que investiu no financiamento de três cineastas africanos. O trabalho conta com direção e atuação de Nacer Khemir, trazendo no enredo uma construção metalinguística em que o diretor aparece realizando seu ofício junto às câmeras e editando cenas filmadas com sua mãe, uma velha contadora de histórias que reclama a ausência do filho para morrer em paz. Filme de memórias que atravessam as janelas da imaginação para formar um mosaico de culturas.

## **Em alerta**

### **Os corpos disponíveis de Tsai Ming-Liang<sup>\*2</sup>**

Julio Bezerra (UFF, doutorando)<sup>3</sup>

#### **Introdução**

Um plano estático de duas escadas rolantes. Elas cortam o quadro em diagonal. Uma segue para abaixo. A outra para cima. Ao fundo, a fachada de uma loja de departamentos. Depois de vinte segundos ou mais de silêncio, sem nenhuma alma viva em quadro, apenas o barulho estridente das escadas, uma jovem começa a sua descida pelo lado esquerdo, enquanto um rapaz sobe para a direita. Ao passarem um pelo outro, eles se reconhecem e voltam-se na mesma direção, embora as escadas insistam em separá-los, empurrando seus corpos para longe um do outro. Ao chegar ao nível inferior, a mulher imediatamente se vira e sobe de volta para onde o amigo a aguarda.

Assim começa *O rio* (Tsai Ming-Liang, 1997), terceiro longa-metragem de Tsai Ming-Liang. Uma cena paradigmática deste cinema, flagrando uma troca quase sem palavras entre dois corpos/personagens, paradoxalmente separados e reunidos por meio da paisagem tecnológica da metrópole contemporânea. Uma cena sobre um encontro fortuito e aparentemente prazeroso. Em um mundo de apartamentos alagados, de encontros sexuais anônimos, de doenças misteriosas e doloridas, de solidões desesperadas, Tsai inicia um de seus mais aclamados filmes afirmando a possibilidade de um encontro. Um encontro de fato raro e difícil, mas possível.

O mundo de Tsai é certamente o das disjunções constantes e inexplicáveis. Sua filmografia narra uma espécie de falência da expressão afetiva e da interação física, sempre mostrando os personagens como ilhas. Não é a toa que muitos críticos descrevem o cineasta taiwanês como um poeta da solidão urbana, em uma linha que vem dos jovens sem rumo de *Rebels of the neon God* (1992), segue pelos apartamentos vazios de *Vive l'amour* (1994) e pelos personagens que vagueiam sem objetivos aparentes por todo *O rio*. Assim como Antonioni, Tsai seria um “um artista do desenraizamento”, do incomunicável, do apocalipse vindouro.

Estas últimas acepções não estariam em desacordo com a primeira cena de *O rio*? O objetivo desta apresentação é justamente voltar aos filmes para repensar essas afirmações já consagradas a respeito do cinema do taiwanês. Embora a influência do seminal cineasta italiano seja inegável, ela não seria, como nos diz Adrian Martin (2008), também uma redução? O nosso objetivo é esboçar uma genealogia um pouco diferente. A nossa hipótese é a de que aproximações com os comediantes Buster Keaton e Jacques Tati e com a fenomenologia de Merleau-Ponty nos ajudam a ver o cinema de Tsai de maneira diferente.

### **Tsai Ming-Liang**

Em um olhar sobre as consequências sociais e comportamentais da modernização asiática, o cinema de Taiwan tem revelado cineastas da maior importância (especialmente Hou Hsiao-Hsien e Edward Yang). Tsai Ming-liang figura de maneira peculiar e solitária nessa cinematografia, resultado de uma estranha mistura de uma fascinação clínica pela observação/contemplação com uma mitologia toda particular, na qual o convívio social somente intensifica a solidão. Tsai não parece pensar o conflito entre tradição e modernidade e constrói um olhar urbano e distanciado, dilatado temporalmente, que mescla ironia e angústia, comédia e tragédia, consciência e hipnose.

De *Rebels of the neon God* a *Faces* (2010), Tsai trabalha com base em um mesmo material. É como se todos os seus filmes constituíssem um mesmo e longuíssimo longa, protagonizado por Lee Kang-Sheng, sempre no papel de Hsiao-Kang. Essa impressão de que estaríamos sempre vendo um mesmo longa resulta não somente da existência de um universo extremamente coerente, mas também de um estilo cinematográfico ao mesmo tempo bastante característico e pouco variável: a preferência pelos planos médios e mais abertos de longa duração, a câmera fixa, as expressivas entradas e saídas de quadro, o estudo dos ritmos, a comicidade física, a delicada variação de foco, do fundo ao primeiro plano, o som direto sem trilha etc. Isso sem contar os frequentes simbolismos (a começar pela água) e os solitários personagens.

Esta ênfase dada ao comportamento dos personagens, à maneira como quase todos os quadros são dominados por suas ações físicas, quase sempre em silêncio, talvez seja o que de mais notável existe no cinema de Tsai. *O rio* é mais uma vez um bom exemplo. Logo em seus primeiros momentos, o filme segue uma lógica muito precisa e particular de construção de personagens. Depois que Hsiao-Kang (ou Kang-Sheng) se lava no hotel, sua amiga chega trazendo sua roupa limpa e alguma comida, para logo depois ambos se engajarem nos afazeres sexuais. Um corte interrompe a ação e nos leva a um espaço desconhecido, onde um corpo masculino nu envolvido em uma toalha rejeita as carícias de um outro homem. Ele dirige-se à sala de banhos, lava-se, e vai para casa ocupar-se de seus afazeres domésticos, para depois ser visto fazendo um lanche no McDonald's de um *shopping*. Em seguida vemos uma mulher trabalhando em um elevador. Ela guarda alguma comida, entra no carro de um homem e lhe dá de comer na boca. Tsai dificilmente nos oferece um *close up*. A ideia é observar os personagens em planos abertos, sem decupar a cena ou direcionar o olhar do espectador. Preserva-se uma certa distância, sublinhando silêncios e as ações banais e corriqueiras contra um pano de fundo maior.

*O rio* é um filme estranho e desconcertante, ainda que extremamente imersivo e cativante. Um filme de silêncios, de desolação e desespero, de

um universo fragmentado por longos e fixos planos sequências, em que cada personagem parece envolto, preso a sua própria e eterna solidão, completamente desligado daqueles que o cercam. Com o tempo, entenderemos a conexão entre os três personagens apresentados. Aos poucos, eles são revelados como uma família, vivendo na mesma casa.

## **Antonioni**

Não há, definitivamente, como não citar Michelangelo Antonioni e sua trilogia da incomunicabilidade (*A aventura*, *A noite* e *O eclipse*). Um cinema não exatamente sobre o tédio ou a alienação, como já disseram muitos, mas sobre uma nova maneira de ver e sentir o mundo. Um cinema em que a ideia da solidão desdobra-se em um pensamento detido sobre a construção do plano e da montagem, das associações entre o homem e o cenário, ou melhor, da incongruência dessa ligação. Antonioni reflete insistentemente sobre os objetos, a cor, a largura e a espessura de paredes. Sua câmera não dramatiza a ação, ao contrário, procura esvaziá-la de qualquer ênfase (seja ela psicológica, moral, ou dramática).

*A aventura* (Michelangelo Antonioni, 1960), por exemplo, é uma espécie de *road movie* em que o primeiro plano é suplantado pelo fundo. Um filme sobre um desaparecimento. Mas um desaparecimento cuja importância e densidade evaporam pouco a pouco, contaminando a própria estrutura narrativa do filme. Como disse certa vez Pascal Bonitzer (1989), estamos lidando aqui com o desaparecimento de um desaparecimento. *A aventura* do título força durações e espaços no interior dos personagens, escavando-os por dentro.

Seus personagens estão à procura de liberdade. Aprisionados, debatem-se em uma procura inútil, vivendo uma situação congelada e repetida. Em *A noite* (Michelangelo Antonioni, 1961), essa condição seria levada às últimas consequências: o começo e o fim do filme são absolutamente idênticos, com os



personagens repetindo-se a si mesmos. A cada filme, essa temática evolui até o domínio total do objeto, do bruto, no tempo e no espaço. É o caso da famosa sequência final de *O eclipse* (Michelangelo Antonioni, 1962), em que, por sete minutos, o filme abandona os personagens ficcionais que acompanhávamos até aquele momento, e, como um documentário, mostra-nos imagens de um eclipse.

Tsai caminha muito claramente pelas portas abertas pelo italiano nos anos 60. Sua filmografia está de certa maneira ancorada na falência da interação física e afetiva. Seus personagens estão envolvidos em *performances* cênicas minimalistas, vagando por espaços ora pequenos e claustrofóbicos, ora grandes e em conformidade com o vazio dos corpos sem personalidade ou psique. Existem, no entanto, algumas cruciais diferenças. Embora jamais saia do campo de referências, Antonioni pode também ser fonte de enganos. O crítico americano Jonatham Rosenbaum sintetiza bem esta questão:

Desde quando conheci o trabalho de Tsai com *Vive l'amour*, sempre tendi a considerá-lo como uma espécie de atualização sobre o tema da melancolia urbana no qual Michelangelo Antonioni especializou-se, especialmente durante os anos 50 e 60 – um ponto de referência que só vai até um certo ponto, como acontece com outro modernista de Taiwan, Edward Yang. Uma das principais diferenças pode ser a de que Antonioni é um mestre do humor alienado, mas a atmosfera tende a ser mais um dado do que uma criação em filmes de Tsai, que evoca mais mistérios em relação ao que os personagens tendem a ser. (ROSENBAUM, 2000)

Antonioni usa o cenário e os objetos opondo-os ao homem, em uma oposição que faz brotar o objeto por uma falência dos personagens, por uma espécie de passividade do próprio homem. O cenário o devora, porque o homem abdicou do espaço a sua volta, desistiu de viver como um ser em ação. As ruas, as luzes, as paredes do quarto, os cinzeiros, os ventiladores avançam, enquanto os corpos humanos movem-se sem parar, em sequências

de puro desalento e vazio. É como se Antonioni esgotasse o personagem, saindo da ficção para o documentário.

Tsai também permanece entre o contar e o apresentar. Mas, para ele, o caminho é inverso. No primeiro plano de *O rio*, a mulher chama o amigo de Lee Kang-Sheng, o nome do ator. Hsiao-Kang, o personagem, surge pelo meio do longa, sem alardes. Parte-se do documentário para a ficção. O espaço é menos construído do que intuído, como bem sublinhou Rosenbaum. Ele não é mais o espelho que reflete a interioridade e sim o puro reflexo de um espaço sem dono, uma exterioridade que reflete outra exterioridade.

## O corpo

Antonioni também é um poeta do corpo, das atitudes e posturas desprovidas de consciência. Seus filmes capturam o que o corpo sente, mas não sabe dizer. Algo que está lá em cenas inesquecíveis, como o final de *A aventura*, quando Monica Vitti acaricia a cabeça de Gabriele Ferzetti. Nesse sentido, Deleuze (2005) descreve uma “composição dupla” perfeita na obra de Antonioni, entre um cinema do corpo e um cinema do cérebro, mostrando suas diferentes velocidades. Para o filósofo francês, esse corpo “nunca está no presente”, contendo somente “o antes e o depois”, gerando e exprimindo uma enorme ansiedade e angústia, algo que está escrito no corpo e se move através do espaço.

O cansaço, a espera, e até mesmo o desespero são atitudes do corpo. Ninguém foi mais longe nessa direção do que Antonioni. Seu método: chegar ao interior pelo comportamento, não mais a experiência mas “o que resta das experiências passadas”, “o que vem depois, quando tudo foi dito” – esse método passa, necessariamente, pelas atitudes ou posturas do corpo. É uma imagem-tempo, a série do tempo. A atitude cotidiana é o que põe o antes e o depois no corpo, o tempo no corpo, o corpo como revelador do termo. (DELEUZE, 2005, p. 227-228)

Tsai, ao contrário, mostra-se completamente obcecado pelo presente. Seus filmes são marcados pelo “fato cinematográfico”, pela imersão da experiência de um mundo concreto, onde só se age sobre o que se vê. Ele suspende expectativas futuras e condicionamentos passados na erupção e vidência do presente, da duração, da consciência desse presente e dessa duração. O presente, sem passado ou futuro, como ruptura de uma cadeia de causas e efeitos. O presente como um impasse. É a sensação tão bem descrita por Adrian Martin:

Mesmo quando Tsai faz uso de composições consagradas por Antonioni – acompanhando um personagem sozinho por um quadro urbano e arquitetônico, movendo-se sem hesitações ao longo de uma linha ou vetor, subindo uma escada rolante, caminhando pela rua ou atravessando a plataforma de uma estação – há uma sensação de que os planos têm menos de atomização, pulverização de um indivíduo solitário no interior dos arcos de concreto e cristal, do que a possibilidade, ao mesmo tempo invisível e impossível, de encontro/choque de corpos e linhas, criando um suspense delicado. (MARTIN, 2008, p. 221)

Em Tsai, a narrativa, como sugere Jean-Pierre Rehm, é “abandonada aos corpos dos atores, à opacidade destes corpos” (JOYARD; REHM; RIVIÈRE, 1999, p. 10-11). O cineasta taiwanês mostra-se obcecado por ações que não têm aparentemente nenhuma finalidade além do preenchimento do tempo (ver televisão, andar de moto, ficar sentado) e nos chama a atenção para o fato de os personagens possuírem um corpo: comer, masturbar-se, beber água, dormir, fazer sexo, tomar banho etc. Tsai quer nos tornar íntimos de seus personagens. Seus gestos mais banais nos são jogados no colo. “Devo admitir, não posso dizer que os compreendo (os personagens). Assim, a minha atitude em tratá-los é muito objetiva. Estou sempre fazendo uma tentativa para tentar chegar perto dessas pessoas” (WALSH, 1994).

Chris Berry analisa essa curiosa equação e conclui: “Estamos com os personagens, mas eles não deixam de estar sozinhos” (BERRY, 1999,

p. 160). Sabemos pouco da família de Hsiao-Kang. A mãe trabalha como ascensorista num restaurante *fast-food* e tem um amante que vende fitas de vídeos pornográficos. O pai pratica a homossexualidade às escondidas. E as conversas entre eles, como aponta Cláudio Costa, se “limitam a diálogos de utilidade: ‘coma isso’, ‘pega aquilo’, ‘experimente isso’, paralelos exatos das ações físicas” (COSTA, 2005, p. 189).

Afinal, quem é Hsiao-Kang? Ele resiste à palavra. É um personagem enigmático, mas não exatamente misterioso, como se fosse regido por leis diferentes. Hsiao-Kang tem qualquer coisa de “bartlebian”. Bartleby, personagem da novela de mesmo nome de Herman Melville, surge um dia, sem mais, no escritório do solicitador em resposta a um anúncio, sendo contratado logo depois de uma breve troca de palavras. Um personagem sem passado e cujas motivações mostram-se inacessíveis. A propósito do Bartleby, o escriturário que a tudo responde que “preferiria não”, Deleuze (1997) afirma: o diferencial desse personagem é que ele não tem particularidade nenhuma. Ele é o homem qualquer, sem essência, que se recusa a fixar-se em alguma personalidade estável.

### **Hsiao-Kang, Keaton e Hulot**

Mas, por mais tentador que possa ser interpretar as atitudes dos personagens como passivas ou defini-los como andarilhos sem rumo, sonhadores vagos, o segredo ou a essência deles (como estamos tentando argumentar) está em outro lugar. Pois o corpo não é um “mecanismo cego” ou a soma de sequências causais independentes. Ele não tem um papel de passividade e inércia, mas sim o de colocar-nos em contato com o outro e com o mundo. Os atores em Tsai são corpos maleáveis, manipuláveis, abertos, estão sempre em um estado constante de disponibilidade, sempre em alerta. Comer, transar, andar, sentar em uma cadeira, virar torneiras, abrir portas, todas essas ações cotidianas tornam-se experiências sensoriais e emocionais. Hsiao-Kang toca os objetos como uma criança, totalmente disponível para o mundo, aberto a toda a sensação.

Nesse sentido, uma aproximação com comediantes como Buster Keaton e Jacques Tati talvez seja mais frutífera. Uma associação que vai muito além da caracterização dos personagens e da comicidade física tão recorrente nas obras destes três cineastas. O cinema de Buster Keaton, por exemplo, preza por uma espécie de subordinação da narrativa ao cômico, sempre interessado no impacto da modernidade do século XX sobre o corpo humano. Em muitos aspectos, seus filmes tratam de personagens que precisam dominar novas tecnologias, objetos e ambientes. É o caso de *Electric house* (Buster Keaton, 1922), em que Keaton recebe erroneamente o diploma de engenheiro elétrico e tenta se adaptar à nova profissão – o engenheiro que deveria ter se formado no lugar dele, é claro, buscará vingança.

A tecnologia, no entanto, não está ali para enfatizar as propriedades alienantes da máquina, como em *Tempos modernos* (Charles Chaplin, 1936). Keaton, ao contrário, celebra o caráter maquinal do cinema e aposta em uma certa artificialidade sem ilusionismo. É o sol que se levanta rapidamente no início de *The scarecrow* (Buster Keaton, 1920), efeito mágico, porém conscientemente falso. Mais do que isso. Diferente do adorável vagabundo de Chaplin, Keaton jamais clama por simpatia. É um personagem completamente inexpressivo. O espectador não é convidado a se identificar com ele.

Keaton está sempre à mercê do acaso, completamente indiferente às forças que o circundam. E é justamente essa impassibilidade e adaptabilidade a essas forças que o permitem sobreviver e triunfar. Keaton sempre dá um jeito. Ele enxerga os objetos a sua volta não somente por suas propriedades essenciais, mas por suas possibilidades. Para ele, todos os corpos (vivos ou inanimados) são capazes de assumir identidades meramente temporárias, tudo está sempre em fluxo. E assim, um carro pode, por exemplo, virar um veleiro (*Sherlock Jr.*). “Esse é seu segredo”, diz Jim Emerson:

Keaton tem fé. Ele acredita no universo, por mais que este não lhe dê razões para isso. Pode ser um lugar insondável e inóspito (não me admira que Keaton fosse um dos favoritos

dos existencialistas), mas Keaton intuitivamente compreende a lógica subjacente a todo caos. (EMERSON 2006)

A propósito de Tati, são também frequentes e inevitáveis as referências a Chaplin. Mas o cinema do francês opera segundo um mecanismo diferente da *gag*. Carlitos inventa a *gag* na hora e de maneira que ninguém antecipa. Hulot jamais inventa nada. Ele não cria a *gag*, não muda o curso dos acontecimentos. Ele não passa de uma testemunha. Em *As férias do Sr. Hulot* (Jacques Tati, 1953), na sequência do cemitério, o carro do personagem enguiça. Ele abre o portamalas. Uma câmera de ar cai no chão, sobre um amontoado de folhas. As folhas colam-se a ela, que se transforma em uma coroa. Hulot, vejam bem, não fez de propósito. Muito pelo contrário. Tati inverte a equação da comédia. Em seus filmes não há um herói diferente, mais engraçado, bondoso ou ingênuo do que os demais. Hulot é um homem qualquer. Sua psicologia se reduz a uma técnica do comportamento. Se Carlitos é um fim em si, Hulot está mais para catalizador.

Antes de nos fazer rir, Tati constrói todo um universo. Um mundo que se ordena a partir de Hulot, mas prescinde dele. Hulot se pulveriza por entre os demais personagens. Esse sempre foi o grande projeto de Tati como cineasta, algo muito evidente em seu filme mais radical, *Playtime* (Jacques Tati, 1967). Ele encarna uma certa desordem, um espírito infantil e animal que se perpetua *ad infinitum* após a sua passagem.

Em *As férias do Sr. Hulot*, o personagem de Tati é o único entre os adultos que está realmente feliz. É um personagem lançado no mundo, atado ao instante, imerso no fluxo do tempo. Aliás, nesse sentido, é significativo que as únicas personagens ao mesmo tempo simpáticas e graciosas de seu cinema sejam as crianças. As crianças e os cachorros, cuja poesia, correndo pelas ruas, começa e fecha *Meu tio* (Jacques Tati, 1958). Pois nem os animais nem as crianças conhecem a melancolia ou o tédio. Há uma espécie de coincidência entre o animal, a criança e o fluxo temporal. O presente os fascina.

Algo semelhante se passa com os personagens de Tsai. Em todos esses cineastas, o corpo não se restringe a ser um articulador de sentido, mas um produtor de sentido. Observamos muito mais uma lógica corporal do que uma lógica “significativa”. São corpos constantemente convocados pelo mundo exterior e que aceitam essa convocação por inteiro, imersos numa aventura que a cada instante lhes permite descobrir um pouco mais a respeito de um mundo que não cansa de surpreendê-los:

Hsiao-Kang bebe água de uma garrafa como se fosse pela primeira vez, testa a temperatura da banheira, se movimenta em frente a uma janela para apanhar a brisa, cheira a sua comida, toca os objetos como uma criança recém-nascida. Ele está totalmente disponível para o mundo, aberta a sensação em todo seu corpo e pronto para se adaptar às coisas, a todos os desafios do real, até mesmo com o risco de se ferir (JOYARD; REHM; RIVIÉRE, 1999, p. 53, 55).

Um filme como *O rio* se baseia em uma fé perceptiva no mundo, em uma adesão à experiência vivida pelos personagens. Hsiao-Kang (modelo-protagonista-corpo) executa ações quase simbólicas de um estado de coisas. E os planos são menos uma unidade de ação e dramaturgia do que um exercício do olhar. A atividade de filmar se torna uma ferramenta de percepção da presença dos corpos no espaço. Para Tsai, a melhor maneira de se entender o humano é olhar como o homem se engaja na prática de sua existência. A tomada se torna um campo de observação fenomenológica.

Caracteriza-se a fenomenologia como uma corrente da filosofia que não faz distinção entre o papel atuante do sujeito que conhece e a influência do objeto conhecido. Para Edmund Husserl, o pai dessa corrente, a consciência é sempre consciência de alguma coisa e o objeto é sempre objeto para uma consciência. Para a fenomenologia, não existe o objeto em si destacado de uma consciência que o conhece.

Maurice Merleau-Ponty, seguindo os passos de Husserl, empreenderá uma virada corporal dentro da fenomenologia. O pensador francês tentará fundar uma fenomenologia particular que não parta da consciência, mas sim do corpo definido de outra maneira. À psicologia da forma, Merleau-Ponty acrescenta os estudos de Husserl e a noção de “corpo próprio”. Para ele, o conhecimento não é uma atividade da mente ou da razão, descoladas do corpo. É o corpo, em sua inscrição imediata no mundo, e por sua ação perceptivamente guiada, que nos possibilita uma primeira forma de organização da experiência, ainda não mediada pelas significações que a linguagem opera, mas carregada de discriminações, referências, nuances, preferências e rejeições etc.

Merleau-Ponty denomina essa relação do corpo com o exterior de intencionalidade motriz. Com isso, o filósofo acentua o fato de que meu corpo mantém uma postura curiosa diante do mundo. Não estou no mundo como alguém que o contempla à distância. Na concepção de Merleau-Ponty, “a verdade não habita o ‘homem interior’, ou antes, não há o homem interior; o homem está no mundo, e é no mundo que ele se conhece” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. V). Ele continua: “O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que vivo, sou aberto ao mundo, me comunico indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. XII).

Essa é a aventura de Hsiao-Kang. Ele não se sente paralisado diante das contradições do mundo sensível. Ele se define por esse movimento exploratório. “Ele está pronto para cumprir com qualquer pedido. Irresponsável no sentido mais forte do mundo, pelo mundo”, diz Rehm (JOYARD; REHM; RIVIÈRE, 1999, p. 53). Tsai, tal como um fenomenólogo, parece se empenhar no “retorno às coisas mesmas”:

Retornar às coisas mesmas é voltar-se para este mundo anterior a todo conhecimento, do qual o conhecimento fala sempre e com relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, assim, como a geografia com relação



à paisagem, onde aprendemos de início o que é uma floresta, um campo, um riacho. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. III)

Deve-se permitir que as coisas se manifestem como são, sem que projetemos nelas as nossas construções intelectuais. Inverte-se a orientação a que estamos acostumados. A tarefa de Merleau-Ponty e Tsai consiste em descrever os fenômenos, e não explicá-los. À primeira vista, pode-se pensar que estes são procedimentos parecidos. Entretanto, explicar implica interferir no fenômeno, introduzindo nele nossas categorias lógicas. Para levar esse “retorno às coisas” a cabo, era preciso, na filosofia, descer da altura das ideias abstratas para tratar do mundo, segundo palavras de Merleau-Ponty, “em carne e osso” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 369); no cinema, o caminho escolhido por Tsai liberta os personagens das amarras da narrativa, de um conceito, de uma moral ou de uma ideologia, fazendo o filme vibrar a cada imagem com a possibilidade de uma conexão latente a qualquer momento.<sup>4</sup>

## Conclusão

Ao longo deste texto, venho argumentando que a narrativa sem causas ou efeitos, sem ênfase psicológica, moral ou ideológica, a atenção dada aos espaços, a caracterização dos personagens e a acentuação hiperbólica da materialidade dos corpos são as estratégias mais distintivas de Tsai como cineasta. Um cinema que nos faz lembrar Antonioni, mas está mais próximo de comediantes como Buster Keaton e Jacques Tati. Um cinema que compartilha com a fenomenologia um mesmo ponto de partida (não negar o mundo exterior) e transforma o plano-sequência em um campo de observação fenomenológica. Dessa maneira, a título de conclusão, seria preciso repensar alguns adjetivos em geral associados a Tsai, como, por exemplo, “apocalíptico” (VERÍSSIMO, 2000), “melancólico” (COSTA, 2005) ou “mórbido” (MORICONI, 2010). É a pergunta que Adrian Martin se faz: “por que algumas pessoas veem apenas o desespero, o vazio, as lágrimas?” (Martin, 2008, p. 222).

Vejamos o último plano de *Vive l'amour*: um longo plano-sequência de seis minutos em que vemos uma das personagens centrais, Mey, em grande plano, sentada num banco de rua, com um parque de diversões destruído ao fundo. Ela chora descontroladamente, recompõe-se, fuma um cigarro e se entrega uma vez mais às lágrimas. Porque chora Mey? Talvez seja pelo “arrependimento perversamente lúcido de uma cansada manhã seguinte” (LIM, 2001). Ou “A tristeza não tem nada a ver com sentir-se perdida ou deslocada na sociedade moderna, mas antes com sentir-se demasiado parte dela” (JONES, 2008, p. 48). Tsai chega a sugerir que essa cena seria uma espécie de efeito retardado do episódio ocorrido na noite anterior, enquanto tomava banho: “se ela morresse de uma fuga de gás, ninguém daria conta. Quando para a fuga, toma consciência da sua solidão” (CIMENT, 2003, p. 591).

Na verdade, todas essas leituras acrescentam camadas explicativas ao que vemos. Pois, se os acontecimentos não se encadeiam uns nos outros de acordo com uma motivação psicológica e também não convergem para um fim que dê sentido ao que está para trás; se ações físicas que vemos na tela não se configuram de maneira dramática, não promovem o andamento da narrativa pelo drama – mesmo quando os personagens têm objetivos determinados, como os de Hsiao Kang e seu pai, que buscam a cura para a doença (em *O rio*) e parecem perambular sem sentido –; se nenhuma dessas hipóteses, o que vemos então é um choro “destituído de qualquer história, passada ou presente” (JOYARD; REHM; RIVIÈRE, 1999, p. 17-18).

Martin se pergunta se as lágrimas representariam tristeza e desespero ou a possibilidade de um novo começo. Pois os filmes de Tsai não fornecem respostas ou pistas. Nenhuma doença ou neurose interna, nenhum trauma ou perda explicam aquele choro. O que aconteceu antes do filme é irrelevante, e o que acontece a seguir é incognoscível. Claro que, como espectadores, podemos apelar para a tristeza e o desespero da vida moderna, a alienação e

a desumanidade da metrópole do Terceiro Mundo. Mas há, finalmente, pouca ou nenhuma análise social na obra de Tsai. Falar de “desagregação da família tradicional”, “alienação da vida na grande cidade”, “vacuidade das relações”, expressões tão recorrentes nos artigos sobre o realizador, diz pouco. Para Martin, deveríamos levar ao pé da letra as palavras de Tsai quando este sublinha considerar seus personagens mais como plantas que precisam de água do que como sujeitos tridimensionais em um drama convencional.

## Referências bibliográficas

- BONITZER, P. The disappearance (on Antonioni). In: CHATMAN, S.; FINK, G. (Org.). **L'avventura**: Michelangelo Antonioni. New Jersey: Rutgers University Press, 1989.
- BERRY, C. Where is the love? The paradox of performing loneliness in Tsai Ming-Liang's *Vive l'Amour*. In: STERN, L.; KOUVAROS, G. (Org.). **Falling for you**: essays on cinema and performance. Sidney: Power Publications, 1999.
- CIMENT, M. **Petite planète cinématographique**: 50 réalisateurs, 40 ans de cinéma, 30 pays. Paris: Stock, 2006.
- COSTA, C. O Rio. In: LOPES, Denilson (Org.). **O cinema dos anos 90**. Chapecó, SC: Argos, 2005
- DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Crítica e clínica**. São Paulo, 1997.
- EMERSON, J. **The beauty of Buster**. 2006. Disponível em: <<http://cinepad.com/busterk.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2012.
- FRAZÃO, J. de S. **Entre ver a doença e narrá-la**: os casos de *Safe* (Todd Haynes) e *The River* (Tsai Ming-Liang). Dissertação (Mestrado). Lisboa, Universidade de Lisboa, 2009.
- JONES, K. Here and there: the films of Tsai Ming-Liang. In: ROSENBAUM, J. **Movie mutations**: the changing face of world cinephilia. London: British Film Institute, 2008.
- JOYARD, O.; REHM, J.-P.; RIVIÈRE, D. **Tsai Ming-liang**. Paris: Dis Voir, 1999.
- LIM, D. Tsai Ming-liang opens the floodgates. **The Village Voice**, v. 26, jun. 2001. Disponível em: <<http://www.villagevoice.com/2001-06-26/film/tsai-ming-liang-opens-the-floodgates/>>. Acesso em: 20 jan. 2012.
- MARTIN, A. **¿Qué es el cine moderno?** Santiago: Uqbar, 2008.
- MELVILLE, H. **Bartleby, o escrivão**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- \_\_\_\_\_. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MORICONI, S. Sobre todo o líquido e o sólido. In: **Catálogo da mostra Tsai Ming-Liang**: o homem do tempo. Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.
- PANOZZO, M.; SCHANTON, P. **Una sandía es una sandía**: las películas de Tsai Ming Liang. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón, 2004.
- ROSENBAUM, J. City without tears. **Chicago reader**, 2000. Disponível em: <<http://www.chicagoreader.com/movies/archives/2000/0400/000414.html>>. Acesso em: 20 jan. 2012.
- SILVEIRA, W. da. **Fronteiras do cinema**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.
- VERÍSSIMO, F. Tsai Ming-liang: a água e o rio. **Contracampo**, n° 23, 2000. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/23/tsaieorio.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2012.
- WALSH, D. Tsai Ming-liang's *Vive l'Amour*: Taipei's lonely souls. **World Socialist Web Site**, 1994. Disponível em: <<http://www.wsws.org/arts/1994/oct1994/tsai-o94.shtml>> Acesso em: 20 jan. 2012.

---

\* Texto realizado com o apoio da Bolsa Faperj Nota 10.

1. Mesa "Dinâmicas das corporeidades".

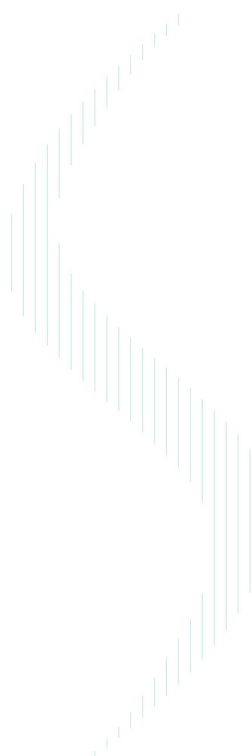
2. *E-mail:* [juliocharlosbezerra@hotmail.com](mailto:juliocharlosbezerra@hotmail.com)

3. É importante observar que, ao mesmo tempo em que trabalha diversos níveis de ambiguidade, centrando questões como "*mise-en-scène*", "personagem", "trama" na espessura impenetrável dos corpos, Tsai é um cineasta por vezes de "mão pesada", com um grande rigor nos enquadramentos, em que os elementos dentro do plano compõem uma geometria espacial milimetricamente calculada. Trata-se, talvez, de uma contradição estruturante. O pior e o melhor de seu cinema se encontram neste dilema, entre o apreço por um cinema mais livre, por um realismo mais focado em uma dimensão pré-predicativa da experiência, e o desejo insistente de falar das mazelas do mundo contemporâneo.

ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL

# SOCINE

- Volume 1 -



ISBN 978-85-63552-08-2



9 788563 552082

ANO XV – SÃO PAULO

2012