

Estudos de Cinema 2000

# C. Estudos de Cinema

## 2000

### SOCINE

Org.

Fernão Pessoa Ramos

Maria Dora Mourão

Afrânio Catani

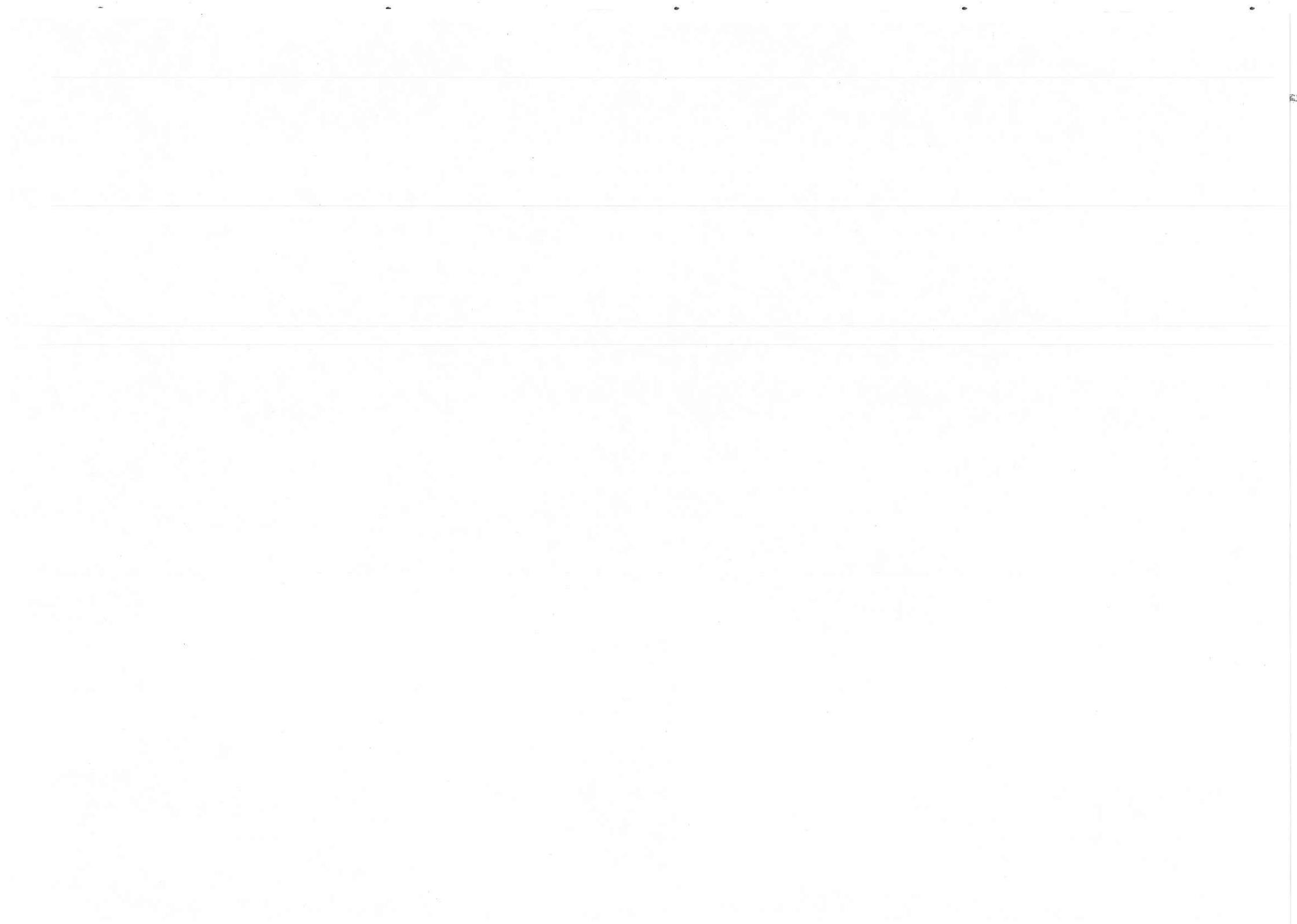
José Gatti

ISBN 85-205-0292-X



9 788520 502921





# Socine

Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema

www.socine.org.br

socine@socine.org.br

## DIRETORIA

Fernão Pessoa Ramos (Presidente)

Maria Dora Mourão (Vice-Presidente)

Afrânio Catani (Tesoureiro)

José Gatti (Secretário)

## CONSELHO EXECUTIVO/2000

Arlindo Machado (PUC/SP)

Anelise Corseuil (UFSC)

Consuelo Lins (UFRJ)

Hernani Heffner (Cinemateca do MAM)

Ismail Xavier (USP)

Ivana Bentes (UFRJ)

João Lanari Bo (UnB)

João Guilherme Barone Reis e Silva (PUCRS)

João Luiz Vieira (UFF)

Júlio César Lobo (LTNEB)

Denilson Lopes(UnB)

Mariarosaria Fabris (USP)

Marithê Azevedo (FAAP)

Mauro Pommer (UFSC)

Renato Pucci (USP)

Apoio:



Curso de Pós-graduação em Letras/Inglês e Literatura Correspondente - UFSC  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social  
FAMECOS/ PUCRS

## *Estudos de Cinema* 2000 - Socine

Organizadores:

Fernão Pessoa Ramos

Maria Dora Mourão

Afrânio Catani

José Gatti



Editora Sulina

© Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema - SOCINE

Capa: *Agência Experimental de Publicidade e Propaganda - FAMECOS/PUCRS*

Organização editorial: *João Guilherme Barone Reis e Silva*

Revisão: *Anaí Camargo*

Projeto Gráfico e diagramação: *Daniel Ferreira da Silva*

Coordenação editorial: *Luis Gomes*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação ( CIP )

Bibliotecária Responsável: Ginamara Lima J. Pinto CRB 10/1204

E82e Estudos de Cinema 2000 - SOCINE / Organizado  
Fernão Pessoa Ramos ... [et al.]. — Porto Alegre : Sulina,  
2001. 352p.

ISBN: 85-205-0292-X

I. Cinema — História 2. Semiótica 3. Cinema — Aspectos  
Sociais I. Ramos, Fernão Pessoa II. Título

CDD: 791.43

Textos selecionados das comunicações apresentadas no IV Encontro Anual da SOCINE, realizado de 8 a 11 de novembro de 2000, na Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Todos os direitos dessa edição reservados à  
EDITORA MERIDIONAL

Porto Alegre, RS  
IMPRESSO NO BRASIL / PRINTED IN BRAZIL

## Sumário

Apresentação 11

ANÁLISE FÍLMICA 13

Os narradores de *Laranja Mecânica*: A ambivalência narrativa no filme de Kubrick  
*Ariadne Costa* 15

AUTORES 23

Alimentação, morte e sexo em Hitchcock  
*Mauro Eduardo Pommer* 25

Esse estranho mundo. Um estudo poético do cinema de David Lynch  
*Amaranta Cesar* 40

As marcas surrealistas no cinema de David Lynch  
*Rogério Ferraraz* 47

CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO 63

Central do Brasil e o melodrama  
*Lisandro Nogueira* 65

A classe média vai ao inferno  
*Airton Paschoa* 70

Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90  
*Ismail Xavier* 78

As bifurcações do tempo em *O Sertão das Memórias*  
*Sônia Oliveira* 99

Mapeando a América Latina  
*Mariarosaria Fabris* 110

## CINEMA BRASILEIRO E HISTÓRIA 117

Humberto Mauro e a constituição da memória do cinema brasileiro

*Sheila Schvarzman* 119

Memória de um cinema

*Maria do Socorro Carvalho* 130

## CINEMA E PROPAGANDA 147

Três receitas para um cinema anti-semita

*Adriana Schryver Kurtz* 149

## O CORPO NO CINEMA 161

Um olhar sobre a natureza-morta em *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*, de Peter Greenaway*Marcelo Carrard Araujo* 163

## DOCUMENTÁRIO 173

"Mondo films &amp; shockumentaries" – Uma introdução à exploração no documentário

*Lúcio De FR Piedade* 175

Do direto a Moretti

*Luiz Augusto Rezende* 184

O que é documentário?

*Fernão Pessoa Ramos* 192

## ESPAÇO AUDIOVISUAL BRASILEIRO 207

A constituição do campo cinematográfico em São Paulo nos anos 40 e 50

*Afrânio Mendes Catani* 209

Notas para a observação do espaço audiovisual brasileiro

*João Guilherme Barone Reis e Silva* 217

## EXPERIMENTALISMO E HOMOEROTISMO 223

O cinema-teatro de Fassbinder

*Samuel Paiva* 225

## EXPERIMENTALISMO E PÓS-MODERNISMO 237

Pós-modernismo no cinema brasileiro. De Khouri à Vila Madalena

*Renato Luiz Pucci Jr.* 239

## IMAGENS DO E NO BRASIL 251

Joaquim Pedro de Andrade e Gilberto Freyre em dois tempos

*Luciana Corrêa de Araújo* 253

O cinema de Hollywood nos anos trinta, o american way of life e a sociedade brasileira

*Maurício Reinaldo Gonçalves* 261

Asas da Panair

Antônio Amâncio 268

## IMAGENS REGIONAIS 275

A representação da cidade de São Paulo no cinema dos anos 80

*Andréa Barbosa* 277

## TELEVISÃO 289

Pseudodialogismo Mallandro

*José Gatti* 291

## TEORIA DO CINEMA 303

A estética realista e a alegoria no filme histórico contemporâneo: formas de resistência e espetáculo

*Anelise R. Corseuil* 305

O roteiro cinematográfico: uma apresentação

*Jorge Cruz* 316

Problematizando a "representação": fundamentos sociológicos da relação entre cinema, real e sociedade

*Paulo Menezes* 333

## Apresentação

Esta Coletânea traz um panorama dos debates e das palestras do IV Encontro da SOCINE, realizado em novembro de 2000, na Universidade Federal de Santa Catarina. Os encontros da SOCINE caracterizam-se por acontecerem através de mesas redondas, onde são debatidos temas diversos relacionados ao campo do cinema. Cinema é pensado aqui de modo amplo, como uma matriz, entre outras, das diversas expressões midiáticas em imagem e som que percorrem nossa sociedade. Nesta abordagem são trabalhados tantos temas relativos à formas mais especificamente televisivas (como a minissérie, a telenovela, programas jornalísticos, etc), como também formas imagéticas sonoras que possuem uma inserção maior na mídia digital, em particular na internet. Nada mais estimulante do que discutir formas narrativas próprias à outras mídias, tendo no horizonte o universo cinematográfico. O veio propriamente cinematográfico poderá ser encontrado, nestes textos, tanto dentro de sua forma narrativa mais clássica (mas não menos dinâmica), como igualmente nas formulações próximas à forte tradição de vanguarda que percorreu como pólvora o século passado. A narrativa documentária ocupa um espaço amplo neste debate, congregando um conjunto de comunicações que versam sobre questões narrativas, epistemológicas e históricas do gênero.

Neste livro, nos dedicamos ao debate do universo das imagens e sons, pensado de um maneira ampla, longe de qualquer abordagem restritiva de cunho tecnológico. Na sociedade contemporânea, apesar de convergências pontuais, as mídias tendem a divergir, convivendo paralelamente em simultaneidade diacrônica. Esta simultaneidade na divergência, extremamente dinâmica, é o que torna estimulante e múltipla a abordagem de temas como a videoarte, a arte digital, a tradição do cinema de vanguarda, minisséries televisivas, telefilmes, docudramas, documentários clássicos, cinema antropológico, filmes de gênero, transmissões ao vivo, etc. Só temos a ganhar, ao priorizarmos a diversidade e desconfiarmos da postura "ameba", que busca a todo custo a redução ao míni-

mo divisor comum, dentro de um eixo que oscila entre a forma moderna e a tecnologia digital. É importante notarmos, em nossos dias, a presença intensa e a complexidade, não só de uma forma "arcaica" como o cinema, mas igualmente de meios tradicionais como a televisão, a fotografia, o rádio, o livro impresso. As transformações detonadas pela revolução técnico-digital necessitam, para serem apreendidas, de mediações bem mais delicadas daquelas que parecem sugerir abordagens marcadas pelo evolucionismo tecnológico linear.

No caso específico do objeto que nos diz respeito, o cinema, é imprescindível notar a força que a dimensão narrativa encontra na veiculação de imagens e sons. Seja em formas mais diluídas, na tradição moderna, seja em formas audiovisuais nas quais a ação (levada adiante por personagens) articula-se em paradigmas clássicos, é nítida sua inserção social. No início do século XXI, o cinema vive um momento de evidente dinamismo, refletindo a intensidade renovada dos propulsores sociais, e econômicos, que lhe conformam existência. Formas congêneres, como telenovelas, minisséries, telefilmes, atestam o significado desta dimensão narrativa quando veiculada através de imagens em movimento, ruídos, fala e música. Este fato não só justifica a existência da SOCINE, enquanto fórum de debates, mas igualmente nos estimula a incentivar a presença do cinema em instituições de ensino de nível superior e secundário. A progressiva extinção dos cursos de cinema na universidade brasileira, só pode ser encarada como uma perda por todos nós. O que este livro indiscutivelmente revela é a dinâmica dos Estudos de Cinema e a dimensão de sua presença como ponto convergente para o debate e a reflexão da cultura contemporânea. A forma narrativa com imagens e sons, pensada a partir da tradição cinematográfica, ocupa hoje um universo próprio de reflexão, dentro dos principais centros acadêmicos internacionais. Centra-se em uma metodologia dos estudos históricos (história do cinema), em uma metodologia analítica (análise fílmica), tendo como substrato um horizonte conceitual embasado na Teoria do Cinema. Constitui um espaço epistemológico maduro, possuindo ainda a dimensão de haver sido percorrida, e desenvolvida, por alguns dos principais pensadores de nossa época.

Os Encontros da SOCINE são um espaço privilegiado para o debate deste universo. Nas páginas seguintes estão expostos alguns exemplos de um pensamento dinâmico, e diverso em seus pontos de vista, refletindo o forte interesse despertado por estes temas na sociedade brasileira contemporânea.

Fernão Pessoa Ramos  
(Presidente da SOCINE)

## ANÁLISE FÍLMICA

## Os narradores de *Laranja Mecânica*: A ambivalência narrativa no filme de Kubrick

ARIADNE COSTA

O romance polêmico de Anthony Burgess, *Laranja Mecânica* (1962) é geralmente descrito pela crítica como uma comédia de humor negro ou uma profecia sobre uma sociedade à mercê da violência civil e institucional descontroladas, onde a liberdade de escolha é ameaçada pelo autoritarismo político. O filme homônimo de Stanley Kubrick, realizado em 1971, agravou a imagem da obra como uma apologia à violência e não faltaram, como afirma Kubrick em entrevista a Michel Ciment (1983), interpretações de *Laranja Mecânica* como anti-fascista ou anti-comunista. Mas a censura encontrou no erotismo e na agressividade extrema do universo reportado, uma justificativa ainda mais óbvia para a proibição da obra do que as implicações políticas do trabalho. O filme *Laranja Mecânica* foi banido de alguns países, como Inglaterra e África do Sul, e obteve classificação X junto à Motion Picture Association of America, reduzindo o público daquele país a espectadores com mais de dezoito anos<sup>1</sup>.

A história gira em torno de Alex, um adolescente que encontra prazeres igualmente intensos em uma sinfonia de Beethoven e na prática de estupros. Líder de uma gangue que pratica violência por diversão, Alex é o que se poderia chamar de um anti-herói, uma figura típica na filmografia de Kubrick, como se observa em *Barry Lindon* (1975) e *Lolita* (1960). Após espancar uma senhora até a morte e ser traído por seus companheiros, Alex é preso e condenado a 14 anos. Conquista, na prisão, a confiança do padre por se mostrar interessado no estudo da Bíblia: o livro trazia para ele excitantes narrativas de orgias e violência que o faziam sonhar, por exemplo, em ser o soldado romano que chicoteava o Cristo. Sua pena é reduzida quando ele é escolhido para se submeter a um experimento que pretende erradicar a criminalidade e liberar as vagas do presí-

dio do Estado para os presos políticos. Trata-se da Técnica de Ludovico, que associando os instintos humanos de violência a um extremo mal estar físico, faz com que o indivíduo se torne incapaz de agressão, mesmo em pensamento. Quando libertado, Alex, agora incapaz de se defender, é obrigado a encarar o seu antigo universo do ponto de vista da vítima. Inicia-se uma trajetória qual um pesadelo, em que Alex se depara sucessivamente com suas antigas vítimas e sofre a vingança sem possibilidade de reação. Procura finalmente refúgio no local de um de seus piores crimes: a casa de um escritor cuja esposa foi violentada e chegou a morte graças ao ataque de Alex e sua gangue. Não sendo reconhecido de imediato, ele recebe a proteção do escritor que ao mesmo tempo quer usá-lo como arma de protesto contra as práticas do governo. Mas a música de Alex o denuncia e o escritor o tortura de tal forma que ele tenta o suicídio. Quando recobra a consciência, os efeitos da Técnica de Ludovico foram revertidos e o seu caso acendeu caloroso debate na mídia. Alex será agora, de bom grado, manipulado pelas autoridades que buscam recuperar o apoio da opinião pública, transformando-se assim em uma laranja mecânica.

Tal qual ocorre em outros filmes do diretor, como *Nascido Para Matar* (*Full Metal Jacket*, 1987), a história é claramente dividida em duas partes: Alex o algoz e Alex a vítima, embora a complexidade de seu caráter torne essa distinção menos clara do que parece a princípio. O protagonista é um misto de sensibilidade, espirituosidade e crueldade, que exerce sobre o espectador ao mesmo tempo repugnância e simpatia. Essa ambivalência da personalidade de Alex parece ter reflexos na própria estrutura da narrativa.

No romance de Burgess, um Alex mais velho narra sua saga. De acordo com a distinção entre história e discurso proposta por Gérard Genette (1990), esse narrador habita um espaço e tempo diferente daquele em que se deu a história, ou seja, Alex-narrador conta no espaço/tempo do discurso aquilo que se deu com Alex-personagem. E como ocorre tipicamente com a narração em primeira pessoa, essa também está limitada à visão desse narrador. Os fatos são relatados sob a perspectiva de Alex, de acordo com seus valores morais, o que faz com que nos seja apresentado não o horror das ações mais chocantes, mas o prazer que o narrador sente em executá-las e em relatá-las, como ocorre no seguinte fragmento:

*Georgie deu-lhe uma no rôte desdentado com seu mãozão cheio de anéis e isso fez o veque velho começar a gemer aos potes.*

*Aí começou a sair o sangue, meus irmãos, uma beleza. Aí, a gente só fez foi arrancar as plétes externas dele, deixando ele de colete e ceroula (muito estarre, Tapado quase estourou de tanto esmecar). Pete deu-lhe um lindo chute na pança, então nós largamos ele <sup>2</sup>.*

Há ainda outros aspectos intrigantes no discurso desse narrador. Sua fala reproduz uma linguagem coloquial e ele se dirige conscientemente ao leitor de modo bastante familiar, usando expressões como "meus amigos", "meus irmãos", ou "o seu humilde narrador". Mais do que imprimir um tom informal à narrativa, essas expressões denotam intimidade com o leitor e o fazem cúmplice de sua ultra-violência, como aponta Kozloff (1988). Essa aproximação do leitor com o universo da narrativa, por outro lado, é quebrada pela estranheza do léxico. Em seu romance, Anthony Burgess cria uma série de neologismos, em grande parte inspirados no idioma Russo, que compõem o vocabulário dos adolescentes, ou *nadsats*, desse universo caótico.

Esse misto de aproximação e afastamento presente na obra de Burgess se vê ainda reforçado na adaptação para o cinema. No filme de Stanley Kubrick é também Alex o narrador da história. Ou melhor, no filme, Alex é um dos agentes narrativos. Como defende Seymour Chatman (1990), um narrador não é necessariamente uma entidade humana. Qualquer texto narrativo, independente da mídia, apresenta um narrador, que muitas vezes não é tão facilmente identificável como na literatura. Christian Metz refere-se a ele através da seguinte analogia:

*O espectador vê imagens que foram, obviamente, selecionadas (poderiam ser outras imagens) e organizadas (a ordem poderia ser outra). De certa forma, ele está folheando um álbum de fotografias predeterminadas, e não é ele quem vira as páginas, mas algum "mestre de cerimônias", algum "grande criador de imagens" <sup>3</sup>.*

Há então, no cinema, um narrador inerente ao meio: aquele que "mostra", em oposição ao narrador que "conta", tipicamente literário.

Sarah Kozloff chama a atenção para um equívoco que freqüentemente se comete na distinção entre "contar" e "mostrar". De acordo com a autora, "mostrar" pode implicar, para alguns teóricos (como por exemplo

Roland Barthes, em *The Rethoric of Image*), que a imagem apresenta uma espécie de “significado puro”, como se ela chegasse ao espectador sem a intermediação da personalidade e da ideologia de um narrador como o literário. Ocorre que no cinema, a imagem está submetida à manipulação através de recursos como iluminação, posicionamento de câmera e cenografia, além utilização da montagem tanto clássica como eiseinsteineana na criação de significados. Assim, o narrador tipicamente cinematográfico, aquele que “mostra”, não é um mecanismo neutro, ao contrário, ele é também capaz de veicular valores culturais e ideológicos.

Em *Laranja Mecânica*, tem-se portanto, pelo menos dois narradores reconhecíveis: a “voz-over”, herdada do narrador em primeira pessoa do romance de Burgess, e o narrador que chamarei de narrador-câmera. O termo é certamente limitado, uma vez que a composição da imagem não se dá exclusivamente pela câmera, mas está sendo utilizado aqui, na ausência de outro mais apropriado, para se referir ao narrador que “mostra”, o que narra por meio de imagens. A expressão “voz-over” também merece esclarecimento, particularmente no que a distingue da “voz-off”. Esta última se refere a qualquer voz, seja de um narrador ou de um personagem, cuja origem esteja fora do campo de visão do espectador, o que não impede que ela seja eventualmente revelada pela câmera. A voz-over, por sua vez, não existe dentro do espaço/tempo da história, é apenas no discurso, no ato de contar a história que ela se manifesta, ou, como quer Genette, ela é parte do universo extra-diegético.

No caso de *Laranja Mecânica*, a voz-over conserva as características básicas do narrador de Burgess: o vocabulário, o tom coloquial e a familiaridade com o espectador. Assim, aquela relação de aproximação/afastamento encontrada no romance é reproduzida no filme, agora com a contribuição do narrador-câmera, de forma que a ambigüidade do caráter de Alex encontra eco na narrativa. Os dois narradores ora se revezam, ora se unem em um jogo permanente de cumplicidade e distanciamento entre o protagonista e o espectador.

A cena de abertura apresenta um close do rosto de Alex (Malcolm McDowell) olhando para a câmera. Ela então afasta-se abrindo em um plano geral que revela inicialmente os três companheiros de Alex, e logo em seguida o local onde se encontram. Paralelamente, a voz-over se apresenta:

*Lá estava eu, Alex, e meus três drugues, Pete, Georgie e Dim, sentados na Leiteria Korova, tentando decidir o que fazer à noite. A Leiteria Korova vendia leite enriquecido com Vellocet, ou Synthemesc ou Drencrom, que era o que estávamos bebendo. Isso te animava e te dispunha para a velha ultra-violência.*

A voz se associa imediatamente à figura de Alex. O seu olhar enfrentando a câmera (ele é o único que o faz) e o seu posicionamento como centro do quadro reforçam sua situação de líder do grupo e de personagem central da narrativa que se inicia. A estranheza do cenário mostrado pela câmera – a sala de paredes negras onde estátuas de mulheres nuas e brancas servem de mesas, é amenizada pela explicação fornecida pela voz. A voz-over atua, aqui, na exposição da narrativa, ou seja, ela introduz os eventos e fornece didaticamente a informação necessária para que a imagem seja compreendida.

Um comportamento semelhante pode ser observado ao longo do filme, particularmente na primeira parte, quando a voz-over acompanha cenas em que há mudança de locação ou a introdução de novos elementos do cotidiano do protagonista e de suas práticas de violência. É o que ocorre quando Alex dirige um carro roubado causando deliberadamente acidentes nas estradas. A voz-over comenta:

*Foi divertido filidar os viajantes noturnos e tumultuar o tráfego. Depois, rumamos para o oeste. E o que procurávamos agora era a velha visita surpresa. Ótima brincadeira, boa pra risadas e chicotadas da velha ultra-violência.*

A voz-over está também claramente relacionada à expressão da subjetividade da personagem. Não apenas instruindo sobre a ação, a voz-over contribui para a construção do perfil psicológico de Alex, reforçando seu gosto pela violência como entretenimento e o seu total desprezo pelo sofrimento alheio. Nesse caso, a voz é responsável pela narrativa subjetiva, ao passo que a câmera apresenta objetivamente os fatos.

No entanto a relação voz/subjetividade e câmera/objetividade não é uma regra. Em alguns casos, a câmera parece retratar os pensamentos de Alex, como quando ele ouve Beethoven em seu quarto. A voz descreve a cena

como: "Beatitude e paraíso. Enquanto eu ouvia, tinha lindas visões". Segue então a imagem dos Cristos (por si só já irônica), que dançam com a ilusão de movimento criada pela montagem. As "lindas visões" que a música lhe provoca são imagens de enforcamentos e explosões. Parece haver aqui uma dissonância entre a voz-over e o narrador-câmera: o discurso de caráter religioso é acompanhado por imagens que escarnecem do símbolo cristão, e aquilo que se descreve como paraíso na verdade é destruição e sangue. Porém, dentro do universo de Alex, as duas narrações são consonantes. É a aparente disparidade, só verdadeira no universo do espectador, que promove a ironia. Trata-se de uma composição da narrativa que reforça a distância entre o espectador e o protagonista.

No momento seguinte, no entanto, a narrativa volta à aproximação através de movimentos de câmera que parecem imitar o comportamento da personagem. Enquanto Alex deixa seu quarto e passeia semi-nu pelo corredor, a câmera o segue e parece, assim como ele, não perceber a presença do conselheiro Deltoid (Aubrey Morry) sentado sobre a cama. Quando Alex chega até a sala e se dá conta do que viu, a câmera pára com ele por um momento e realiza em seguida o percurso inverso até a porta do quarto, sendo agora seguida por Alex. A voz-over está ausente, mas a presença do narrador em primeira pessoa se manifesta no movimento de câmera, como se os dois agentes narrativos estivessem condensados. A câmera oferece ao espectador uma visão semelhante a experimentada por Alex, favorecendo a identidade entre público e personagem.

Tal identidade será reforçada na segunda parte do filme, quando Alex passa de agressor a vítima. A partir daqui serão mais frequentes os planos em que o protagonista funciona como filtro (assim como proposto por Châtman, 1990), isto é, os planos em que a câmera reproduz a visão da personagem. Um exemplo deste caso é a cena em que Alex é interrogado. Sua situação de presa subjugada é enfatizada pelo ângulo baixo, que ressalta a humilhação sofrida por ele. A voz-over, talvez menos presente, torna-se aqui mais apelativa, e proliferam tentativas de sensibilizar o espectador, como ocorre após a condenação. A visão panorâmica do presídio é acompanhada pela voz em tom de lamentação:

*Aqui começa a parte realmente trágica da história, ó meus irmãos e únicos amigos. Após o julgamento com juiz, juri e palavras duras contra o seu amigo e humilde narrador, foi ele*

*condenado a 14 anos na Staja, n. 84F, entre pervertidos fedorentos e prestupnikes empedernidos.*

Somado a isto, na segunda parte da história, o figurino de Alex e as cores do cenário são mais familiares, diminuindo o estranhamento causado pela artificialidade constante na primeira parte, ora nas cores berrantes (na casa de Alex) ora no excesso de branco (na Leitaria Korova).

A aproximação personagem/espectador chega a seu ponto máximo na narrativa, com a tentativa de suicídio. Desesperado pelo mal estar que a Nona Sinfonia de Beethoven lhe causa (um efeito adverso do tratamento), Alex joga-se pela janela. A voz-over explica: "De repente vidiei o que fazer. E o que eu queria fazer era acabar comigo mesmo, apagar, sumir deste mundo cruel e perverso. Um momento de dor talvez e depois dormir para todo o sempre". A câmera reproduz sua queda e apaga ao atingir o chão, no momento em que Alex perde a consciência. O que se segue é o silêncio e a tela negra, privando o espectador da informação acerca do destino de Alex até que esse mesmo possa relatá-lo, já no hospital. Não só a voz, mas também a câmera parece servir Alex, como se a narrativa parasse em respeito à ausência do protagonista. O próximo plano mostra Alex acordando do coma, enquanto a voz-over retorna irônica: "Eu caí, oh meus irmãos, e caí feio. Mas eu não apaguei. Se eu tivesse apagado eu não estaria aqui pra contar o que eu conto agora. Eu voltei à vida depois de um longo e negro lapso que pode ter sido de um milhão de anos". Um longo e negro lapso ocorreu também para o espectador.

Como eu espero ter mostrado, há em *Laranja Mecânica* uma ambivalência que consiste em retratar o protagonista como uma figura ao mesmo tempo cruel e simpática, hedonista e imoral, brilhante e digna de piedade. O complexidade de sua personalidade se reflete na estrutura da narrativa e mesmo na mise-en-scène. Da linguagem do narrador verbal à montagem, os elementos fílmicos parecem todos se envolver na construção da ambigüidade.

É graças à ambigüidade e ao estranhamento típico de seus trabalhos que Kubrick tem sido classificado como um autor modernista. A visão do próprio diretor denuncia o projeto de uma obra complexa, que não oferece respostas prontas ou interpretações uniformes: "Eu acho que um filme ou uma peça, para dizer qualquer coisa verdadeira sobre a vida, tem que fazer isso

muito obliquamente, de forma a evitar conclusões fáceis ou idéias fechadas" (citado em Garcia-Mainar, 1999). A ambigüidade foi uma escolha consciente, que se vê plenamente realizada em *Laranja Mecânica*.

Notas:

1 *Sight and Sound*, Maio de 1998. Kubrick promoveu mais tarde cortes para que ao filme obtivesse a classificação R, que autorizava o ingresso de menores de dezoito anos desde que acompanhado dos pais.

2 Burgess, Anthony. *Laranja Mecânica*. Trad. Nelson Dantas. 3 ed. Rio de Janeiro: Arte nova, 1972.

3 Metz, Christian. *Film Language*. Trad. Michael Taylor. New York: Oxford UP, 1981.

Bibliografia:

BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica*. Trad. Nelson Dantas. 3 ed. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1972.

CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

GARCIA – Mainar, Luis. *Narrative and Stylistic Patterns in the Films of Stanley Kubrick*. London: Candel House, 1999.

GENETTE, Gérard. *Narrative and Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane Lewing. Ithaca: Cornell UP, 1990.

KOZLOFF, Sarah. *Invisible Story-Tellers: Voice-Over Narration in American Fiction Films*. Los Angeles: University of California, 1988.

METZ, Christian. *Film Language*. Trans. Michael Taylor. New York: Oxford UP, 1981.

"Sight and Sound", Maio de 1998.

*A Clockwork Orange*. Dir. Stanley Kubrick. Perf. Malcolm McDowell and Patrick Magee. Warner, 1971.

**AUTORES**

## Alimentação, morte e sexo em Hitchcock

MAURO EDUARDO POMMER

PROFESSOR DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

A influência da estética expressionista na obra de Hitchcock faz com que a imagem adquira em seu cinema um potencial devorador, agindo de forma avassaladora sobre seus personagens. Esse aspecto geral da construção da obra constitui uma reflexão no aspecto formal dos elementos centrais da temática do Autor, onde a pulsão sexual encontra-se freqüentemente deslocada como pulsão de morte, e a devoração ritualística apresenta-se como uma forma socialmente aceitável de destruição e assimilação da vida. Nesse contexto, a alimentação prenuncia a morte e se substitui ao sexo.

Numa oportunidade anterior, busquei mostrar através de um texto intitulado *O cinema devorador de Alfred Hitchcock* os modos pelos quais a influência expressionista na obra desse Autor pode ser constatada tanto nas estratégias narrativas que ele emprega (notadamente na ênfase dada à narrativa visual), quanto no uso de certos elementos estilísticos (de modo a enfatizar a atmosfera de cada cena e a força intrínseca dos objetos aí empregados), e ainda na visão de mundo que emana desses filmes, onde o peso opressivo da autoridade tem por contraponto a manifestação onipresente do sadismo e dos impulsos destrutivos. O presente trabalho coloca-se como uma investigação derivada em linha direta daquele precedente. Aqui pretendo analisar a recorrência de certos temas nos filmes de Hitchcock, temas esses que se articulam em torno das noções de *eliminação* e de *destruição*. O objetivo é demonstrar como o tratamento dado por Hitchcock às histórias que ele encena leva a idéia de *macabro*<sup>1</sup> (qualidade-chave de seu universo estético) a uma expansão que contamina a totalidade da diegese. A idéia de morte está em

tudo, mesmo, e até especialmente, nas cenas de alimentação e de sexo, que descrevem atos próprios à criação e à manutenção da vida. Dessa forma, a destruição pela supressão da imagem – formalmente operada por Hitchcock de modo virtuosístico a partir de seu aprendizado pessoal dos métodos de trabalho de F.W. Murnau – apresenta-se, como a contrapartida da destruição tratada de modo obsessivo no nível temático.

A força ritualística dos hábitos alimentares e a naturalidade de sua utilização em cena condizem perfeitamente com as conveniências próprias à roteirização das histórias hitchcockianas. É assim, por exemplo, que em *Dial M for Murder/Disque M para matar* (1954) Tony pretexta querer comprar um carro de Swann – um indivíduo com um passado criminoso – para atraí-lo à sua casa e tentar convencê-lo a assassinar sua mulher em troca de uma certa soma em dinheiro. Quanto a um ligeiro desacordo acerca do preço, “*isso parece poder se resolver com uns drinques*” – afirma Tony. Também o fato de que os dois haviam sido colegas de faculdade merece “*um drinque especial*”. Na realidade, o motivo inicialmente não confesso da celebração liga-se à excitação experimentada por Tony a respeito da articulação para matar sua esposa. A auto-indulgência alcoólica estabelece uma ponte entre a celebração de um pacto criminoso pelos dois cúmplices e a auto-liberação do gozo antecipado oriundo do prazer de matar. É o assassinato que se encontra, ainda que subrepticiamente, no centro dessa celebração. A qual se revela com o desenrolar da história como um fim em si mesmo, já que a mudança de atitude de Tony para com sua esposa (preparando o assassinato) tem o dom de fazê-la hesitar acerca de seu plano de deixar o marido para ficar com o amante. O que essa situação deixa implícito é que, para Tony, todo o gozo resulta em vivenciar aquele assassinato por antecipação. Pode-se concluir que o dinheiro que ele espera lucrar através de seu crime constitui apenas a auto-justificação que ele se dá de seu ato amoral e ilegal. Ainda na linha que justapõe macetes de dramaturgia e conveniências sociais, Tony conta a Swann que descobriu que sua mulher tem um amante e fala que, quando soube, *sentado em um bar bebendo* considerou várias coisas, inclusive matá-los. Tony diz que planejou matar Margot ele próprio e que o faria se não tivesse visto Swann *no jantar* em que roubou a bolsa de sua mulher para obter a carta do amante que ela sempre carregava consigo. Pois Tony passa a achar então que Swann seria o assassino perfeito, e passa a chantageá-lo para matar Margot. O final dessa história vai

ilustrar como opera o mecanismo do impulso assassino em Tony: na verdade, quando seu plano “quase perfeito” é desvendado pelo inspetor de polícia, ele não se mostra particularmente abalado e nem desiludido. Sua efetiva fonte de prazer e realização foi ter vivenciado as fortes sensações proporcionadas por seu crime. Tanto é que sua reação é *tomar um novo drinque, e oferecê-lo aos outros*, como convém a um frio e calculista *gentleman* inglês, retratado nesse caso à beira da caricatura.

O alimento cenicamente perfeito para Hitchcock é constituído pelos *pássaros*. Isso é perceptível de modo brutal em *To Catch a Thief/Ladrão de casaca* (1955), onde um pic-nic à base de frango assado, realizado por John Robie e Frances cria a oportunidade para um hilariante diálogo todo ele construído à base de subentendidos sexuais, versando sobre a preferência por coxas ou peitos. Já em *The Birds/Os pássaros* (1963), o Autor trabalha sobre inúmeras variações em torno desse tema, usando até mesmo a inversão do lugar ocupado mais habitualmente entre o homem e os pássaros na cadeia alimentar. Diversas cenas-chave do filme são construídas de modo a relacionar claramente quatro aspectos: agressividade, alimentação, morte e sexualidade. Inicialmente, Melanie leva os canarinhos como um presente para a irmã de Mitch. Na volta de barco através de Bodega Bay, ela é atacada sem motivo visível por uma gaivota. Aí segue-se a situação irônica em que Mitch a leva ao restaurante para tratar do ferimento causado pela bicada, e ambos são confrontados pela placa “*Fora para almoço*”: ou seja, os *restaurateurs* também se alimentam, e às vezes nos horários mais impróprios. O segundo sinal de que há um desarranjo com os pássaros (nosso alimento banal) ocorre quando eles passam a recusar o alimento: Lydia, a mãe de Mitch, reclama com o fornecedor de ração para as galinhas que elas não estão comendo. Terrível presságio, pois as aves passam a recusar seu lugar na cadeia alimentar, e parecem cogitar em transformar o ser humano em seu alimento de predileção. Assim, a repercussão dessa cena ocorre quando Lydia vai visitar o fornecedor de ração, e encontra o cadáver dele no quarto, com os olhos comidos pelos pássaros. Levando adiante essa relação entre as aves e a alimentação, os pássaros manifestam uma “predileção” por atacar quando as pessoas estão reunidas em torno de alguma refeição. É assim quando da festa de aniversário de Cathy, a irmã de Mitch: justamente quando a mãe dela *vai servir o bolo* os pássaros atacam as crianças; da mesma forma é *na hora do jantar* na casa de Mitch que

os pássaros entram pela chaminé. A nota cômica (que contém entretanto um sério comentário como sub-texto) ocorre na cena antológica passada no restaurante Tide's, pouco antes do ataque das gaivotas ao posto de gasolina. Melanie discute com uma senhora que se apresenta como uma "ornitóloga" – sem dúvida o tipo de especialista que se deve esperar encontrar ao acaso numa cidadezinha à beira-mar, segundo a típica ironia hitchcockiana – e a conversa é constantemente interrompida por pedidos de fregueses o tempo todo, a maioria pedindo *frango*. Esses pedidos de comida são muito mais enfáticos e explicativos acerca da natureza subjacente à crise que a cidadezinha vive, do que o são todas as tentativas de explicações "científicas". Finalmente, é pela voz de uma criança, a irmã de Mitch no caso, que se ouvirá a única pergunta significativa que nenhum dos adultos ousa colocar: "Por que é que os pássaros estão tentando nos matar?". Porém, a resposta a isso não será dada de modo explícito, mas estará implicada na história através de uma analogia. É a presença de Melanie em Bodega Bay que origina toda a confusão: ela vem trazer os periquitos de presente, os *love birds*. Ela não é porém a simples intermediária de um presente. Vestida de verde (como os periquitinhos do amor) ela está também simbolicamente se dando de presente para Mitch, e vem romper com isso um equilíbrio tácito instalado na cidadezinha, onde o solteirão mais cobiçado vive como refém de uma mãe possessiva, e tem na professora da escola local a figura de uma ex-noiva oficial disposta a dissuadir qualquer outra pretendente. Nesse pequeno universo atemporal onde reina uma ordem "eterna" e assexuada, a irrupção súbita e inesperada do desejo – na figura de Melanie – traz consigo um "desarranjo cósmico". Usando a sabedoria popular, poderíamos dizer que "a periquita está à solta" quando Melanie chega à cidade com seu modo incisivo e sorrateiro de se impor. O comodismo local não será páreo para sua malícia e inventividade. Porém, ninguém pode no universo hitchcockiano despertar impunemente as paixões eróticas. Assim, uma vez que os personagens se mantêm relativamente civilizados apesar de seus vulcões interiores despertados, é a natureza externa que se revolta, atuando como requintada metáfora do desarranjo interior das pessoas. Só após a agressão final a Melanie no sótão da casa (o que quase lhe custa a vida) é que a "natureza" parece começar a reencontrar suas bases, muito embora o final da história continue em aberto, pois uma vez as paixões despertadas... Resumindo, não

é só Mitch quem deseja "atacar" Melanie – outros também o desejam, só que por razões opostas.

Num outro registro, uma ave vai aparecer como escala para se medir o apetite em *The Man Who Knew Too Much/O homem que sabia demais* (1956). A cantora Jo e seu marido, o médico Ben MacKenna estão em Marrakesh numa viagem de férias. Num jantar em companhia de um outro casal (sendo que esses dois se tornarão mais tarde os seqüestradores do garoto), a ritualidade própria à cultura marroquina no tocante aos hábitos à mesa se revela como um suplício para Ben, como um obstáculo entre sua fome monumental e a comida aparentemente exígua. Ocorre assim um deslocamento entre sua dificuldade de sentir-se à vontade em um meio que logo se mostrará particularmente hostil e a dificuldade de executar prazerosamente o banal hábito cotidiano de comer carne de ave. A desconfortável espera no restaurante pela refeição só serve para ampliar a decepção demonstrada por Ben frente ao *tamanho minúsculo da galinha*, apresentada em um amplo serviço de mesa capaz de fazer pressagiar algo do tamanho de um peru. O exercício da potência devoradora, que seria capaz de devolver a Ben o senso da familiaridade perdida, ficará em suspenso até o final da história, e sua supressão prefigura a seqüência de tragédias que se abaterá sobre os MacKenna, começando com o assassinato de Bernard na praça do mercado. Para quem conhece os hábitos de glotoneria de Hitchcock, não é de estranhar que a forma suprema de suspense e frustração seja encenada como uma supressão alimentar.

Mudando o menu de frango para lagosta, sinal da sofisticação da personagem Lisa Fremont em *Rear Window/Janela indiscreta* (1954), é também com suas roupas elegantes e modos refinados que ela se oferece a Jeff como proponente a esposa, e como aquela que simultaneamente traz a ele *um jantar* tão perfeito e saboroso quanto ela própria. A partir dessa fulgurante entrada em cena do tema alimentação, precedida no prólogo da história por alusões a *restaurantes caros, tira-gostos, baixelas de prata e sanduíches* (na conversa entre Jeff e sua enfermeira Stella), a presença alternada de menções à morte e à comida e bebida preenchem a quase totalidade desse filme. Já durante o próprio jantar trazido por Lisa o segundo tema domina, com os assuntos entremeados por menções a "*drinque com Madame Dufrene*", "*almoço no 21*", "*coquetel com os Haywards*". A observação de Jeff sobre os vizinhos também registra preferencialmente esses momentos: a vizinha solitária que

prepara um jantar, os drinques que “Miss Torso” serve para seus pretendentes, o jantar servido pelo futuro assassino Torwald à sua esposa. Até mesmo a impossibilidade da adequação hipotética de Lisa ao tipo de vida vivido pelo repórter fotográfico Jeff é medida por uma observação culinária, quando ele pergunta: “*Já comeu cabeça de peixe com arroz?*”. No dia seguinte, até mesmo a escultura feita por uma das vizinhas tematiza esse assunto. Trata-se de uma peça “modernista”, onde o lugar da barriga é ocupado por um orifício – donde seu título: “*A Fome*”. A partir daí o tema da morte passa a tomar conta do filme. Já na discussão entre Lisa e Jeff sobre voyeurismo, ela diz a ele, referindo-se às brigas de casais: “Eles brigam, mas nem sempre *acaba em morte*”. As principais ocasiões de especulação mórbida surgem graças à presença de um detetive amigo de Jeff, com quem ele especula, às vezes só os dois, outra vez com Lisa também presente, sobre as possíveis circunstâncias e motivos pelos quais seu vizinho Torwald poderia ter morto a esposa. Tais especulações são agradavelmente acompanhadas *com uísque ou conhaque*, transformando a morbidez em tema de entretenimento social. Até o ponto em que, graças às sondagens prévias do detetive as hipóteses de assassinato vão sendo uma a uma descartadas, levando Lisa a dizer, com auto-ironia feroz: “Estamos desesperados porque sabemos que um homem *não matou* a esposa”. Porém, para além dessas intervenções circunstanciais do assunto *morte*, a mais notável cena concebida dentro da nota dominante na estética do Autor é uma conversação entre Jeff e Stella, que mostra até onde pode ir a imaginação especulativa. Stella preparou para ele *ovos com bacon e torradas*, que Jeff ataca com um mais que evidente prazer, pontuado pelo cumprimento: “Não é de se admirar que o seu marido ainda te ame!” – isto é, os prazeres da mesa viriam primeiro, seriam os mais reais. Na seqüência, enquanto Jeff olha prazerosamente para o *bacon* que espetou com o garfo, Stella diz: “Como você acha *que ele a cortou?* ... Mas é claro, na banheira! Pois é assim que ele poderia ter *lavado o sangue!*” Com isso, Jeff põe de lado o bacon, enojado, e começa a *tomar chá*. Stella porém reincide: “Seria melhor para ele retirar aquele baú de lá *antes que comece a vazar* [o sangue]...” Jeff então sente-se mal também por tomar o chá. Ou seja, a materialidade do corpo humano e sua presença que se impõe mesmo depois de morto são objeto de um constante diálogo audiovisual minuciosamente orquestrado por Hitchcock. Para fechar o filme, o tema inaugural da sexualidade volta à cena através da comida. Isso é

marcado pelo retorno do namorado de “Miss Torso”, um militar de licença, cuja primeira manifestação logo após abraçar a sensual dançarina consiste em dizer que *está com fome*, e perguntar o que tem na geladeira dela.

Essas observações introdutórias permitem-nos ter uma visão geral do método hitchcockiano em operação, assim como da extensão de seu uso a praticamente todos os tipos de filmes e de situações que o Autor retrata. Esse gênero de deslocamento pode ser encontrado tanto em cenas principais como secundárias, tanto em situações dramáticas quanto em situações cômicas, tanto em momentos de alívio quanto em momentos de tensão. Na realidade, o sentido geral desse tipo de procedimento estético consiste não apenas em provocar no espectador uma espécie de sinestesia superficial – enquanto efeito poético –, mas principalmente em contribuir para o efeito geral de suspense na economia narrativa, através da disseminação insidiosa ao longo da narração do sentimento difuso para o espectador de que, independente daquilo que se aborda num primeiro nível, *sempre se trata de fato de alguma outra coisa*.

De posse dessa chave do método, pretendo aplicá-lo agora à análise de três filmes onde os temas que escolhi como centrais para minha abordagem – a alimentação, a morte e o sexo – surgem no nível aparente da história enquanto o assunto central. O objetivo nesta etapa consiste em verificar se, uma vez explicitados esses temas centrais, o deslocamento continua a operar da mesma forma. Esses filmes e seus respectivos temas, dentro do enfoque que aqui proponho (pois sob outras óticas seus temas poderiam muito bem ser definidos de outra forma, é claro), são: *Festim diabólico*, organizado em torno de um banquete, como o indica o título brasileiro; *Frenesi*, onde o sexo aparece como fonte de morte; *Um corpo que cai*, história marcada pela necrofilia, onde a morte se reveste de atração sexual.

O banquete mostrado em *Rope/Festim diabólico* (1948) já se inicia através pela sua finalidade: propiciar a ocasião de um assassinato junto com um álibi para seus autores. É assim que vemos Philip e Brandon *enforcando seu colega David* com uma corda; em seguida, o corpo de David é colocado dentro de um baú, onde habitualmente ficavam guardados livros antigos, em sua maioria edições raras. Tal substituição do conhecimento livresco pela ousadia da prática, da cultura pela falta de piedade, o que é nesse ponto da história tratado simbolicamente, assumirá um caráter explícito na discussão

posterior sobre uma aplicação possível das idéias de Nietzsche. Essa morte assume um caráter fetichista, explicitado pela observação de Brandon: “– Este é o copo em que David tomou *seu último drink*”. Ou seja: eis a prova de que retiramos de alguém a possibilidade de continuar a sentir o prazer da embriaguez; somos quase deuses. Então os dois rapazes assassinos brindam cinicamente ao morto com champanhe, e Brandon aproveita para enunciar suas idéias filosóficas: “– *Assassinato* também é uma arte (...) *matar* pode satisfazer tanto quanto criar”. E define também suas “sensações estéticas” durante o estrangulamento: “– Não me lembro de sentir nada até *perceber seu corpo mole*, e aí me senti tremendamente alegre”. Esse júbilo estético ajuda a compreender o impulso macabro que os leva a transferir o bufê da festa para cima do baú, transformado assim numa espécie de altar pagão para celebrar o assassinato, num calculado deboche contra os familiares e a noiva do morto, que estarão presentes na festa. Esse caráter ritualístico é enfatizado pelo próprio Brandon, após sua governanta ter reclamado da mudança que eles haviam feito. O fato da história ser organizada em torno de um bufê enseja inúmeras ocasiões para que a comida e a bebida sejam servidas, experimentadas e comentadas, criando um contraste com o fato disso constituir, para Brandon e Philip, uma comemoração da coragem que eles julgam ter demonstrado ao cometer um crime totalmente gratuito. É uma situação destinada a produzir mal-estar no espectador, que domina uma informação que os convidados não possuem. Até mesmo o pai de David contribui involuntariamente para o efeito macabro ao narrar um caso, sem saber ainda do destino funesto de seu próprio filho, e de como o fato que ele narra espelha aquele destino de forma quase antecipatória. Trata-se da lembrança de uma história que Brandon costumava contar, acerca de uma moça que se esconde num baú durante seu noivado. A tranca do baú trava, e ela nunca consegue sair dali; apenas seu esqueleto é encontrado, cinquenta anos depois. Enquanto essa história é lembrada, *os convivas comem e bebem*, animadamente. Pouco depois ocorre um incidente revelador. Philip serve os convidados, e Janet, a noiva do morto, pergunta-lhe *se ele não vai comer*. Ele responde *que não come galinha*. Janet fica curiosa a respeito disso, pois, segundo ela afirma, “Freud diz que para tudo há uma razão”. É uma oportunidade para Brandon colocar Philip em posição desconfortável, dentro da seqüência de desafios que constitui a relação deles. Brandon conta então que Philip, quando criança, *gostava de estran-*

*gular galinhas*<sup>2</sup>. Philip se irrita e desmente a história. Situação que gera o comentário de Rupert, o professor que a tudo observa, e que desvendará o crime, no final: “– Pensei que estrangulariam um ao outro (...) Uma galinha é uma boa razão para um assassinato tanto quanto um colchão cheio de dinheiro”. A conversa toma a partir daí um rumo bizarro, pois em função de uma pergunta de Janet (a noiva de David) a Rupert, este diz ironicamente *ser a favor de assassinatos* porque isso resolveria muitos problemas, como a pobreza e o desemprego. Ele leva a brincadeira adiante dando vários exemplos de situações triviais que encontrariam rápida solução *se alguém fosse morto*. O ápice de sua observação irônica consiste em dizer *que o assassinato é uma arte* e que o privilégio de cometê-lo deve ser reservado aos indivíduos superiores. Esse argumento é evidentemente inaplicável à situação discutida, pois ele pressupõe a existência de indivíduos tão brilhantes que sejam capazes de matar e escapar sem punição, o que coloca a discussão fora da esfera social e à remete a um problema de foro íntimo e de escolha pessoal. Trata-se, na verdade, de uma argumentação lógica que visa a esvaziar uma discussão meramente hipotética, dentro do estilo professoral de Rupert. Porém Brandon aproveita a deixa e tenta levar o argumento a sério, em causa própria, propondo a si mesmo, a Philip e a Rupert como exemplos do que se poderia considerar como seres superiores. Tal insistência leva essa conversa meramente “social” a um nível de tensão insuportável.

Tudo isso ocorre enquanto os convidados *degustam o banquete*, o que nos permite traduzir a situação, quanto à estética de Hitchcock, nos seguintes termos: nada como uma agradável conversa sobre assassinato para acompanhar um bom prato, e vice-versa. A morte e a comida seriam temas que se casam perfeitamente bem. Esse princípio é ilustrado pelo elemento que embasa toda a construção da história, ou seja, o fato de que o banquete é servido sobre o corpo do rapaz assassinado, fazendo com que simbolicamente seja o corpo dele que esteja sendo consumido<sup>3</sup>. Trata-se de uma canibalização simbólica. O aspecto sexual dessa história encontra-se globalmente deslocado, uma vez que a forma de sexualidade aqui tratada – o homo-erotismo – encontrava na época da realização do filme rígidas restrições por parte da censura. É por isso que Philip e Brandon são retratados de forma bastante indireta como um casal que decide se unir também na cumplicidade de um crime. A “lógica” desse crime revela-se no contexto, em meu entender, como uma

possibilidade de atualização do complexo de Édipo, “reencenado” de modo a destruir um casal já formado – David e Janet – para tentar criar através de hábil manipulação um novo casal a partir de uma intervenção brutal e arbitrária, casal esse possível de ser formado agora por Janet e Kenneth. Tudo se passa como se o “papai” David (de quem Philip e Brandon sentem obviamente uma inveja doentia, expressa pelo desdém que buscam cultivar) devesse morrer para dar lugar a Kenneth, o “filhinho” infeliz preterido por Janet. A menos que seja o contrário, o que também faz total sentido, já que no plano edipiano a identificação com o pai é tão grande quanto o ódio que o garoto sente dele. Além disso, a prática do estrangulamento como forma doentia de extravazamento das pulsões agressivas pode ser interpretada aqui como uma reação ao interdito social da prática do sadismo anal<sup>4</sup>.

Esse estrangulamento de caráter homossexual leva-nos a fazer um paralelo com os estrangulamentos de mulheres em *Frenzy/Frenesi* (1972)<sup>5</sup>. Talvez seja esse o filme em que Hitchcock conseguiu de modo mais bem-sucedido articular entre si suas obsessões com o assassinato, a alimentação e o sexo. Uma cena exemplar a esse respeito é aquela em que ocorre o estrangulamento de Brenda. Trata-se da ex-esposa de Richard Blaney, um *barman* que fica desempregado logo no início da história. Seu “amigo” Rusk, um atacadista de *hortigranjeiros*, será mostrado ao espectador como um *serial killer* que estrangula mulheres utilizando sua gravata. Rusk quer aproveitar-se da fragilidade momentânea de Blaney para assassinar sua ex-esposa Brenda e com isso jogar sobre ele a suspeita de ser o assassino serial procurado pela polícia. A peculiaridade da *mise en scène* está em que toda a cena do assassinato articula-se em torno do tema da comida. Na agência matrimonial gerenciada por Brenda esta encontra-se sozinha, pois a secretária *saiu para o almoço*. É a ocasião aguardada por Rusk, solteirão inveterado cadastrado na agência, para pôr em prática seu plano. Ele entra no escritório de Brenda, *que come algumas frutas*. Rusk comenta que se trata de *um lanche frugal* para manter um corpo opulento como o dela. Então *ele pega uma maçã* de Brenda e *começa a comê-la*, preconizando o que pretende fazer com a mulher, isto é, sua devoração simbólica pelo estupro. Comenta então sarcasticamente, utilizando suas imagens de feirante, o que reza o senso comum acerca do propósito que ele tem em mente: “ – Não aperte o produto até que ele seja seu”. Rusk a convida *para saírem para um almoço*, mas isso constitui apenas um estratagema para buscar

uma aproximação com ela. Brenda percebe o perigo da situação, e decide telefonar para a polícia; Rusk porém a ataca, faz menção de *estuprá-la*, e depois *a estrangula* com a gravata. *Aí ele morde novamente a maçã*, e depois a guarda no bolso. Almoçar, lanche frugal, convidar para o almoço, morder a maçã (com suas implicações especificamente simbólicas), apertar o produto, estupro, estrangulamento: o menu está completo até mesmo para um negociante de hortifrutigranjeiros... Mais adiante o tratamento do corpo feminino como “carne inerte” será levado até um novo ápice. Isso ocorre quando Rusk resolve assassinar Babs, a namorada de Blaney, buscando aumentar ainda mais a culpabilidade do outro diante da Justiça (enquanto dá vazão à sua tara, é claro: juntando o útil ao prazeroso – para ele). Após atraí-la ao seu apartamento e *estragulá-la*, como de hábito, ele aproveita a proximidade do mercado para colocar o cadáver em um *saco de batatas*, que é então depositado na carroceria de um caminhão de transporte. Esse desenlace revoltante é sutilmente antecipado por Hitchcock, quando, no antológico *travelling* para trás até a rua que demarca o momento do assassinato de Babs, ele utiliza a passagem de um carregador com um saco de batatas às costas como *raccord* do movimento de câmera. Após ter escondido o cadáver no caminhão, Rusk volta ao seu apartamento e começa a *comer queijo acompanhado de vinho*. É então que se lembra de que seu alfinete de gravata havia ficado preso na mão de Babs durante seu ataque. Ele volta ao caminhão que já está de saída. Com o veículo em movimento, ele faz grande confusão após abrir o saco, até que enfim consegue encontrar o que procurava. Depois disso, *batatas soltas* vão caindo do caminhão até que, numa freada, *o cadáver* cai também na pista. Essa equiparação entre o cadáver e as batatas acabará se revelando fatal para Rusk, que não conseguirá mais ocultar seus crimes, e isso graças à perspicácia do inspetor de polícia que dele desconfia e do investigador que decide mandar examinar a escova com a qual ele limpou suas roupas após sua imersão em meio às batatas.

Há também uma profusão de cenas no mercado em Covent Garden onde se conversa sobre os crimes e a investigação policial em meio à *profusão de alimentos* sendo transportados de um lado para outro. Porém, nesse registro, as cenas onde tal mistura temática é levada à perfeição são aquelas que apresentam como assunto recorrente o jantar do inspetor, preparado por sua esposa que está experimentando seus novos conhecimentos adqui-

ridos em um curso de culinária francesa. Na primeira dessas cenas, o inspetor diz que está faminto, e a conversa que se segue mostra que seu apetite tanto é pela comida quanto por resolver o caso do assassino das gravatas. Enquanto ele examina enojado a *sopa de peixe* de aparência bizarra que a esposa lhe serviu, ele conta a ela todas as provas e testemunhas que já foram arroladas contra Blaney, quanto ao assassinato da ex-mulher dele. Apesar disso, ela tem certeza, a partir do simples bom senso, de que Blaney não poderia ser o culpado. O inspetor recusa a sopa servida, e a devolve à sopeira enquanto sua esposa não está olhando. Isso ocorre enquanto uma parte de sua mente recusa-se também a “engolir” a versão segundo a qual Blaney seria o assassino – tanto que ele continuará depois por sua própria iniciativa uma investigação do assunto mesmo após a condenação equivocada deste. Nesse momento, porém, a outra questão grave é o jantar, em cuja continuidade são servidas *codornas com uvas*; trata-se aí de aves muito pequenas para o tamanho do apetite do inspetor, que comenta assim sincronicamente a respeito do assassino: “– Temos que encontrá-lo antes que seu apetite se aguce de novo”. Isso demonstra tanto um uso subconsciente da expressão pelo inspetor quanto uma intromissão do senso comum na conversa<sup>6</sup>. Um segundo jantar ocorre justamente enquanto o inspetor aguarda o resultado de uma investigação visando a identificar Rusk como a pessoa que teria transportado o cadáver de Babs dentro do saco de batatas. A conversa gira em torno da inocência de Blaney e da provável culpa de Rusk nos crimes. A esposa afirma que já havia a tudo percebido graças à sua “intuição feminina”. Porém, o inspetor mostra-lhe como é difícil juntar provas para incriminar Rusk e inocentar Blaney. Essa tarefa trabalhosa é espelhada no interior da cena pela dificuldade do inspetor em conseguir comer *o prato à base de pé de porco* que sua esposa preparou, segundo a receita francesa do “*pied de porc à la mode de Caens*”. Dessa forma, dentro da melhor tradição do romance policial, a “ruminação” do problema encontra uma solução dramaturgica, de modo que a questão do paladar, a substância da comida, o desafio intelectual e a descoberta substancial andam todos em paralelo. Além disso, a repugnância sentida com a natureza dos crimes praticados por Rusk reflete-se no estranhamento provocado pelas comidas intragáveis de inspiração “estrangeira”, demarcando com isso uma opinião expressa informalmente acerca da posição “exótica” e do gosto perverso

do assassino. Concluindo num tom divertido, após ficar claro que Blaney deverá ser solto da prisão graças às novas provas contra Rusk, a esposa do inspetor diz que gostaria de convidar Blaney para um de seus jantares à francesa. Ao que o inspetor responde que, após *a comida da prisão*, Blaney certamente comeria qualquer coisa.

O perfeito contraponto para esses dois exemplos anteriores pode ser encontrado em *Vertigo/ Um corpo que cai* (1958), onde a alimentação deixa de ser um componente obsessivo da história, como nos outros filmes aqui examinados. Coerentemente com o que analisamos acima, é justamente num filme que tematiza a morte enquanto assunto central que isso vem a ocorrer. Ainda assim, as duas cenas que selam o destino dos personagens Scottie, Judy e Madeleine se dão em função de jantares. A primeira delas ocorre quando Scottie vai ao restaurante Ernie's, onde Elster estará *jantando com sua esposa* (na verdade já se trata de Judy travestida em Madeleine), e Scottie desenvolve a partir de então uma profunda atração pela elegância e sofisticação de “Madeleine”, o que servirá de apoio para o crime planejado por Elster, de matar a verdadeira Madeleine. A segunda cena se passa após o envolvimento emocional de Scottie com Judy, já então com sua efetiva identidade. Numa ocasião em que *se preparam para jantar*, e que Judy se auto-denuncia inadvertidamente pelo uso do medalhão de Madeleine, Scottie concebe o plano para fazê-la confessar seu crime. Ele não pode, entretanto, prever o desenlace trágico desse procedimento. À diferença dos outros filmes, porém, aqui as cenas são meramente alusivas em termos das refeições mencionadas: no primeiro caso, Scottie não está jantando, e o espectador compartilha seu ponto de vista; no segundo, os eventos ocorrem a caminho do jantar, caminho do qual na verdade Scottie se desvia para uma visita à missão espanhola onde Madeleine fora assassinada. Isso ocorre exatamente nesse filme onde a morte se mostra onipresente na forma de uma paixão mórbida – necrofilia. Minha tentativa de explicação para essa mudança de ênfase volta-se para uma consideração do caráter destrutivo que envolve todo ato alimentar. Afinal, come-se o que está morto, seja de origem animal ou vegetal. Assim, a obsessão sexual com uma mulher morta já supre de modo integral no interior dessa história em particular o campo simbólico coberto habitualmente em outros filmes pelas cenas de refeições, ou pela referência obsessiva à comida. No imaginário cinematográfico

hitchcockiano o sexo se reveste de uma qualidade intrínseca de terror, na medida em que permite uma infinidade de associações simbólicas com a *noção de culpa*, outro tema central do Autor. Onde o deslocamento da pulsão sexual para a esfera da nutrição, já que a sensação de fome pode ser apaziguada, em geral, sem constrangimentos sociais, e que o aspecto agressivo contido na alimentação – que destrói algumas vidas visando manter a de quem se alimenta – se mostra dissimulado pela mediação culinária. Diferentemente da comida (que por seu lado constitui também um fundamental suporte para a simbolização), a atuação sexual no sentido próprio (isto é, da relação sexual entre pessoas) apresenta um tipo de imediação capaz de impedir a abstração do aspecto tenebroso contido no ato sexual: o de estar incluído na mesma lógica vital que um dia trará a morte. Dessa forma, na estrutura simbólica da obra de Hitchcock, a alimentação aparece como o corriqueiro ato cotidiano capaz de fazer esquecer o terror da morte certa, já que o sexo, que poderia muito bem cumprir um papel análogo, é aí *tratado como fonte de morte*.

A banalidade do ato de se alimentar permite justamente em *Strangers on a Train/ Pacto sinistro* (1951) que um convite para almoçar encubra intenções assassinas. É assim que, a bordo do trem onde travam conhecimento, Bruno convida Guy Haines primeiro para *um uísque*, e depois para *almoçarem juntos* em sua cabine, enquanto o sonda como possível comparsa para cometerem um duplo assassinato. Na verdade, o drinque e o almoço proporcionam uma espécie de “cobertura social” para a proposição do crime que Bruno tem em mente, ou seja, assassinar seu próprio pai. Aquilo que é socialmente aceitável – alimentar-se – é aí usado como veículo para permitir o anti-social, isto é, propôr um assassinato.

Por outro lado, quem pratica o sexo com paixão pode dispensar o alimento. É o que se vê em *Psycho/ Psicose* (1960). Na abertura do filme, Marion Crane está com seu namorado num hotelzinho onde se alugam quartos por hora. É onde eles se encontram semanalmente durante a pausa dela para almoço, quando ele vem a Phoenix para seus negócios. Os dois estão semi-nus, e ela ainda está deitada na cama quando a cena começa. Ele então diz a ela a frase que abre o filme: “– You never did eat your lunch, did you?”, enquanto a câmera mostra *o sanduíche* dela ainda intocado sobre a mesa de cabeceira, o qual ela não comerá de todo modo. Ela está obviamente plena de

vida, e não necessita se alimentar. Só que o preço simbólico a pagar por essa “transgressão” (o prazer sexual) é terrível: a morte prematura e horrenda, como a que Marion encontrará no Bates Motel, retalhada a golpes de faca por Norman, o proprietário psicopata. *Moral da história*: comer é o único prazer que se pode ter sem culpa no universo hitchcockiano, e mesmo deliberadamente deixar de comer pode ter um preço fatal. Para quem enxerga os traços esquizóides da sociedade como eles são, e não como o senso comum gosta de apresentá-los, fica evidente que o deslocamento das pulsões aparece muitas vezes como a única garantia de sobrevivência simbólica.

#### Notas:

1 Macabro: “que desfila lugubremente; fúnebre, funéreo, lúgubre, tétrico, medonho; afeiçoado a coisas tristes, sombrias” (Novo Dicionário Aurélio).

2 Num retorno ao tema da ave, agredida ou agressora, suporte de infinitas metáforas para o Autor.

3 Penso que aqui não se pode descartar um componente próprio à ironia hitchcockiana quanto à ritualidade do sacrifício, quando consideramos a herança familiar cristã do Autor, assim como sua prolongada educação junto aos jesuítas. Hitchcock parece querer mostrar que o rito sacrificial pode muito bem ser executado com todos os elementos éticos subvertidos.

4 A respeito da interpretação da relação entre esses dois personagens como sendo de caráter homossexual, e mesmo sobre as aparentes limitações da amplitude propriamente erótica dessa relação, constitui exemplar estudo o texto de Robin Wood, “The Murderous Gays: Hitchcock’s Homofobia”, in *Hitchcock’s Films Revisited*, London, Faber and Faber, 1989. É especialmente brilhante a observação de que a cena em que os dois abrem um champanhe é capaz de conotar uma idéia de masturbação, sugerindo que a relação entre os dois jamais chegue às vias de fato.

5 Crimes que para Robin Wood (*Op. cit.*) situam-se todos eles dentro da violência própria à sociedade patriarcal, que dificulta a autêntica expressão da ternura tanto entre homens quanto entre homens e mulheres.

6 Comparando com a língua portuguesa, expressões como “comer” e “gostosa” também têm um uso consagrado. Assim, a relação evidente entre morte, sexualidade e “gosto” fica demarcada no diálogo de maneira informal.

**Esse estranho mundo.**  
***Um estudo poético do cinema de David Lynch***

AMARANTA CESAR

Os livros, críticas, artigos e abordagens, de um modo geral, dedicados ao cinema de David Lynch, normalmente o tratam como um universo ficcional particular, que ostenta, de maneira perceptível, determinada marca estilística e/ou poética, vinculada a uma representação especial de mundo<sup>1</sup>. Incluídos na lista dos pós-modernos "legítimos", os filmes de David Lynch são constantemente chamados em causa para ilustrar as teorias do contemporâneo. E, como boa arte pós-moderna, são apontados pelos críticos (tanto de cinema quanto do pós-modernismo) como uma desconcertante mistura de gêneros e de elementos da cultura de massa e da arte conceitual do pós-guerra. David Lynch, portanto, não raras vezes é convocado a reconhecer em seus filmes tanto uma reedição de certos dogmas e regimentos estéticos de alguns dos movimentos culturais e cinematográficos ditos modernos (principalmente o surrealismo e o expressionismo alemão), quanto uma inspiração na banalidade da cultura de massa.

Boa parte das análises realizadas sobre os filmes contemporâneos a partir das teorias do pós-modernismo, no entanto, limitam-se a abordar a obra filmica como comprovação tanto das dominantes dessa cultura (pós-moderna) quanto de sua teoria, e ainda do próprio filme enquanto produto das mesmas. A análise de *Veludo Azul*, realizada por Norman Denzin e relatada por Steven Connor em "Cultura Pós-Moderna", é um exemplo de abordagem fundamentada nos modelos e paradigmas das teorias culturais pós-modernas feita sobre a obra de Lynch. Denzin destaca alguns elementos que fariam de *Veludo Azul* um representante do cinema pós-moderno. Dos trechos de sua análise selecionados por Connor, duas observações podem ser retiradas como principais. "Em primeiro lugar", diz o autor, "o filme oferece uma improvável e perturbadora junção de diferentes gêneros<sup>2</sup>". Para Fredric Jameson, essa seria a marca do

cinema pós-moderno: diferentes formas de pastiche e multiplicidade de estilos, evocando, constantemente, não um passado real mas tipos de experiência narrativa. Ainda nas palavras de Jameson, há nos filmes pós-modernos uma "descontinuidade temporal", que Denzin aponta em *Veludo Azul* como a incapacidade de enquadrar em um único período histórico os elementos do filme, tais como cenários, figurinos, arquitetura e até a coloração da película. Para Jameson, no filme pós-moderno, essa descontinuidade estaria ainda acompanhada da "heterogeneidade do filme com seus passeios desestabilizantes entre a comédia e tragédia (...) entre a história de aventura e a sátira<sup>3</sup>".

Outra característica destacada por Denzin em sua análise de *Veludo Azul*, é a "maneira como o filme apresenta o não apresentável e o lugar-comum<sup>4</sup>". Para ele, a cisão entre os dois antagonísticos mundos de Lumberton (cidade onde se passa o filme) está associada à crescente anulação das clivagens modernas que separam o erudito do popular, a arte do cotidiano e assim por diante. A constatação dessa angustiante contaminação de mundos possíveis parece bastante razoável e visível. Michel Chion, dentre outros críticos, considera que "*Blue Velvet* é o primeiro filme em que Lynch faz a demonstração de sua arte de tornar estranho o cotidiano<sup>5</sup>." No entanto, a interpretação oferecida por Denzin sobre essa convivência traz outras implicações. Segundo ele, no fim de sua análise, "os indivíduos pós-modernos desejam filmes como *Blue Velvet* porque, neles, podem ter seu sexo, seus mitos, sua violência e sua política, tudo ao mesmo tempo<sup>6</sup>". Ao utilizar o trabalho de Norman Denzin para tecer algumas considerações a respeito do que seria o filme pós-moderno, Steven Connor conclui que "numa negligência final essa análise demonstra claramente a dificuldade de manter uma posição em que o pós-modernismo seja tanto um conjunto de elementos estilísticos identificáveis como um dominante cultural, porque nesse modelo, a relação entre formas de resistência e crítica, de um lado, e a redução disso a um gesto estilístico, do outro, sempre apresentam dificuldades à teoria.<sup>7</sup>"

Um outro modo de compreender e analisar filmes (mesmo os pós-modernos), sem necessariamente recorrer às concepções escorregadias de uma dominante cultural, nem reduzir o filme à condição de modelo ilustrativo, parte do princípio de que eles desejam ser algo e provocar algo<sup>8</sup>, e tem como procedimento a investigação dos modos através dos quais eles executam e efetuam esses desejos. A obra é entendida, então, como uma estrutu-

ra completa que produz um mundo próprio de sentidos. Assim, compreende-se, como afirma Paul Ricoeur, que “qualquer obra de ficção, verbal ou plástica, narrativa ou lírica, projeta para fora de si mesma um mundo que se pode chamar o mundo da obra”<sup>9</sup>. Dessa forma, a investigação que se faz sobre ela busca compreender a natureza desse mundo e sua arquitetura. Existem filmes produzidos no turbilhão cultural contemporâneo que manifestam as características dessa condição histórica – a pós-moderna – dentro de suas próprias estruturas de configuração de mundo. Além de *Veludo Azul*, *Estrada Perdida* e *Coração Selvagem* são exemplos explícitos e bastante citados de um modo narrativo que refletiria a condição pós-moderna para além das alegorias, exigindo do espectador uma experimentação espaço-temporal esquizofrênica, se quisermos usar os termos do pós-modernismo.

Quando optamos por uma análise poética, essa experiência espaço-temporal exigida pelas narrativas de David Lynch, revela a capacidade da obra em fazer com que o espectador experimente uma configuração de espaço e tempo, constituída de imagem e som, que lhe provoca emocionalmente. O filme é entendido, então, com um mundo possível, arquitetado com sinceras pretensões de obter respostas, tornando-se absolutamente dependente da cooperação do seu espectador. Resultado de estratégias que se servem de muitos estilos e maneiras de configurar realidades e irrealidades, lembrando outras experiências narrativas, a natureza do efeito provocado pelos filmes de Lynch, em particular, pode ser entendida como alegoria das características da cultura pós-moderna; mas, por outro lado, se considerada sob uma perspectiva poética, revela-se no espectador como uma percepção, alicerçada em paradigmas e experiências narrativas que compõem sua história, a partir dos quais ele busca uma certa conformação de sentido.

Regras cambiantes e ambigüidades espaço-temporais constituem o universo narrativo dos filmes de David Lynch, tornando-os, paradoxalmente, muito bem definidos. Suas histórias se constroem sobre um terreno móvel e desconcertante, configurado pela convivência de figuras, personagens, cenários e situações que não respeitam um princípio pronto e reconhecível de ordem, situados nas fronteiras dos gêneros, além das clivagens tradicionais (entre elas as que separam o natural do sobrenatural, o *sublime do grotesco*). Há, portanto, uma ambigüidade narrativa, proveniente de um mistério que nunca é totalmente esclarecido, e que, por sua vez, envolve o espectador

numa situação de desconforto e incômodo, ao mesmo tempo em que interpela este espectador incomodado a participar da história contada, convidando-o a forjar, através de apostas inferenciais, uma unidade ordenadora, um sentido comum, um “mundo possível”<sup>10</sup>.

O mistério é para a poesia de David Lynch o elemento essencial, que precisa, portanto, como ele próprio afirma, ser respeitado (e isso significa não ser jamais respondido):

*“A simples palavra “mistério” é excitante. Os enigmas, os mistérios são maravilhosos, até quando se resolvem. Por isso, eu acredito que é necessário respeitar o mistério.”*

*David Lynch*<sup>11</sup>

É portanto, a construção de uma situação enigmática, misteriosa, relacionada à morte ou à sua ameaça, que orienta as primeiras cenas de seus filmes, assim como a entrada do espectador, junto aos personagens, no mundo estranho e sombrio que emerge, como em *Veludo Azul*, da grama verde da pacata cidade de interior. A construção do mistério revela-se importante nos filmes de David Lynch, à medida em que são as elipses, lacunas e dúvidas geradas por uma situação inusitada e perturbadora – como a orelha encontrada por Jeffrey em *Veludo Azul* e as fitas recebidas por Alice e Fred em *Estrada Perdida* – que orientam as expectativas e incertezas que alicerçam estes mundos.

A morte ou sua ameaça, presente nos três filmes, configura-se como a “função narrativa”<sup>12</sup> responsável por desencadear uma série de ações futuras que, por sua vez, vai estar vinculada a uma série de motivações passadas. O mistério se espalha pela trama justamente porque toda ação realizada, além de enunciar um desdobramento, muitas vezes arriscado, vai também sugerir ou resgatar uma relação que encaminha a revelação de uma verdade ou solução, deixando sempre algumas elipses e muitas dúvidas. Desse modo, o andamento das histórias (clássicas) vai depender da distribuição de informações que elucidam vínculos e comportamentos, ao mesmo tempo em que projetam expectativas e regulam a espera pelo momento em que é possível re-estabelecer os sentidos e experimentar emoções. Mas nos filmes de Lynch, a busca pela solução final, incentivada por clichês do gênero policial, é corrompida pela irrupção de circunstâncias delirantes e mórbidas (que deslizam nas fronteiras

do natural e do sobrenatural, do real e do delírio) constituindo um mundo estranho e perverso que parece unir a realidade (fílmica) a um pesadelo. Ao invés de surpreender e responder às expectativas criadas, Lynch subverte sua ação, desligando o mecanismo que se supõe ser de suspense. E o lugar deixado por uma série de elipses enigmáticas vai aos poucos sendo ocupado por situações regidas por uma lógica adversa. No centro da trama, descobrem-se personagens de conduta ininteligível, de comportamento imprevisível, de identidades *flutuantes*. Dessa forma, a concatenação das ações parece cooperar menos para recuperar nexos e motivações do que para configurar um estranhamento diante da descontinuidade e imotivação de situações e personagens bizarros, grotescos, que não parecem fazer parte de um tempo e espaço bem definidos.

Os grandes espaços vazios e as inúmeras reticências, que poderiam cooperar para a produção do suspense, terminam por atribuir às ações um caráter extranatural, e a narrativa ganha, assim, contornos abstratos, surreais, absurdos. O espectador se vê diante de uma história que se recusa ao sentido comum de uma intriga policial. O mistério, que se esconde sob a grama verde do jardim banal de uma cidade americana do interior, mantém-se oculto, coberto por uma teia de relações flutuantes — os personagens e suas motivações permanecem inexplicáveis — constituindo-se dessa forma não só o motor mas a própria essência do cinema de David Lynch.

E quando, a partir de uma ação inicial com prováveis nexos e desdobramentos, descortina-se um universo delirante, o espectador é levado a flutuar num terreno móvel, elástico, a experimentar um certo estranhamento em relação a uma história que não oferece um acesso lógico comum, uma unidade ordenadora. Diante disso, o intérprete é conduzido a determinadas posições, como a frustração ou mesmo a tentativa de encontrar chaves de interpretação (metafóricas) que possam funcionar para recompor tantos sentidos perdidos. Diante do mistério fundamental de Lynch, o espectador parece ser induzido a cooperar com o texto fílmico de modo a tentar recolher sentidos que diminuam o incômodo produzido por um mundo mórbido e arbitrário. É, portanto, em função deste corte semiótico que os filmes de David Lynch se dispõem às interpretações metafóricas/alegóricas, servindo de ilustração desde às teorias do pós-modernismo até à psicanálise.

O que nos interessa, por sua vez, antes de tentar desvendar as significações produzidas em função desta ou daquela teoria, é a constatação do modo pelo qual o cinema de David Lynch configura um mundo próprio e ambíguo, aberto para muitos sentidos. E certamente a construção deste mundo próprio está vinculada tanto a uma destreza poética, que segue algumas regras de economia narrativa para orientar expectativas, como a uma capacidade de subverter normas e clichês dos gêneros de que faz uso e burlar o acordo mútuo firmado em qualquer composição ficcional. Isto significa dizer que David Lynch, antes de relutar contra os paradigmas narrativos em função de uma expressividade autoral (como se propuseram a fazer os cinemas experimentais), encontra nestes mesmos princípios narrativos, que termina por desrespeitar, o motor que propuliona seus filmes. A burla, a subversão, o estranhamento e a ambiguidade só podem constituir este mundo porque em algum momento se desejou re-encontrar a ordem, a norma, a solução. Finalmente, esta parece ser a particular destreza de David Lynch: fazer com que delírio e perversão misturam-se à realidade, de maneira tão desconcertante, que uma vez incitada pelos mistérios de um mundo aparentemente normal a consciência vê-se perdida. É esse poder de desconcertar o mundo, de re-construí-lo (forjando uma ordem tacitamente esperada) sem as rédeas da normalidade e da razão, que faz do cinema de David Lynch um especial e estranho universo visual e sonoro.

#### Notas:

1 Nos dois dos mais importantes livros publicados sobre Lynch, a idéia de que o conjunto de seus filmes (e mesmo curtas, fotos, pinturas e espetáculos) compõem um universo particular torna-se explícita mesmo através do vocabulário que o designa. "Lynchland" é como Chris Rodley, autor do livro de entrevistas "Lynch on Lynch", se refere ao modo de expressão artística do cineasta. Ao se reportar à "marca pessoal" presente em toda a obra do artista, Rodley fala de um "Lynch touch". No livro de Michel Chion "David Lynch" é possível encontrar expressões como "Lynch town", uma espécie de categoria que define as cidades fictícias construídas em algumas das narrativas de Lynch, ou "Lynch kit", o retrato chinês do cineasta construído por Chion sob a forma de dicionário, que elenca objetos, preocupações, temas e fragmentos recorrentes na obra do diretor.

2 CONNOR, Steven. 1993. p. 148.

3 *Idem*, p. 145.

4 CONNOR, Steven. 1993. *Op.cit.* p. 146.

5 CHION, Michel. 1998. *Op.cit.* p. 116.

6 CONNOR, Steven. *Op.cit.* 1993. p.147.

7 *Idem*, p.147.

8 Aqui compreende-se o efeito não como o objetivo do cinema em si mas como parte de um parâmetro crítico que ascende este aspecto – o efeito – para que o filme seja analisado. Há uma real dificuldade, que persiste, em definir o objetivo único do cinema, algo intrínseco a sua natureza, a sua matéria. Os filmes e críticas, por sua vez, refletem essa incapacidade à medida em que revelam a diversidade, respectivamente, da utilização da linguagem e do material fílmico e das abordagens teóricas e dos métodos analíticos. Existem, portanto, filmes que, mais do que outros, revelam um real propósito de provocar efeitos anímicos ou emocionais em quem os assiste. A esses é possível aplicar os parâmetros de análise poética. É o caso dos filmes de terror que procuram claramente construir uma arquitetura do medo, pavor, da repugnância. A investigação poética, nesse sentido, trata de identificar com que destreza o autor de uma obra faz com que ela produza efeitos programados. Essa atitude investigativa, antes de seguir um modelo prescritivo, entende a Poética como fundadora de um parâmetro de análise que sugere um sistema de procedimentos capaz de compreender a natureza e proposta de um filme, de um conjunto deles, de um gênero.

9 RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa*. vol. 2. São Paulo: Papirus, 1995. p. 13

10 Segundo Umberto Eco, "toda vez que o leitor chega a reconhecer no universo da fábula a atuação de uma ação que pode produzir uma mudança no estado do mundo narrado, introduzindo assim novos cursos de eventos, ele é induzido a prever qual será a mudança de estado produzida pela ação e qual será o novo curso de acontecimentos." Assim, quando realiza estas previsões, o leitor adianta hipóteses sobre o que é possível acontecer, configurando, desta maneira, um "possível curso de eventos" ou um "possível estado de coisas". Isso quer dizer que a partir de uma ação realizada na história, o leitor aventura hipóteses sobre a estrutura do mundo narrado, de modo que, assume diante dele uma atitude emocional. A esse estado de coisas previstos pelo leitor estabeleceu-se chamar em semiótica textual de mundos possíveis. ECO, Umberto. *Lector in Fabula. A cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986; ps.85,86.

11 Entretien avec David Lynch, par Bill Krohn. Cahiers du Cinéma, no 509, janeiro de 1997, p.28

12 Entretien avec David Lynch, par Bill Krohn. Cahiers du Cinéma, no 509, janeiro de 1997, p.28

## As marcas surrealistas no cinema de David Lynch

ROGÉRIO FERRARAZ

Através desta comunicação, tentaremos resumir os pontos principais da dissertação de mestrado *O veludo selvagem de David Lynch: a estética contemporânea do surrealismo no cinema ou o cinema neo-surrealista*, defendida em outubro de 1998, no Departamento de Mídias do Instituto de Artes da Unicamp, sob a orientação do professor Ivan Santo Barbosa.

O objetivo do trabalho era demonstrar que o cineasta norte-americano David Lynch renova algumas características do surrealismo no cinema. Através da análise de seus filmes, especialmente *Veludo azul* (1986), buscamos identificar quais eram essas características e como elas foram apropriadas e atualizadas por Lynch, que estabelece, assim, novas contribuições e significações à estética surrealista.

Em 1966, aos 20 anos, Lynch realizou seu primeiro curta-metragem, *Six Figures*. Dois anos depois, em seu segundo curta, *The Alphabet*, escrito a partir do sonho narrado pela sobrinha de seis anos de uma amiga de Lynch, ele reproduziu alguns quadros do pintor surrealista belga René Magritte, artista cuja plástica tornou-se uma forte influência visual na carreira do cineasta. Com estes curtas, ele obteve uma bolsa de estudos no American Film Institute (AFI). Lá, Lynch fez, também em 1968, o curta *The Amputee* e, em 1970, o curta de animação *The Grandmother*, que o levou para o Centro de Estudos Avançados de Cinema de Los Angeles. Em 1972, com 20.000 dólares obtidos novamente no AFI, ele iniciou a realização de seu primeiro longa, *Eraserhead*, finalizado em 1977.

Segundo Claude Beylie, o cineasta "provou, desde (...) *Eraserhead*, pesadelo experimental nascido de um cruzamento de *Frankenstein* com *Um cão andaluz*, que deveríamos contar com a sua poesia tenebrosa."<sup>1</sup> Uma das imagens mais conhecidas do filme é o próprio rosto do protagonista, vivido

por Jack Nance, com os cabelos arrepiados, numa expressão extremada de horror, de incertezas diante da vida e do mundo.

*Eraserhead* é repleto de passagens que contrariam a lógica das coisas, com saltos no tempo e no espaço, que, na verdade, nem se apresentam como saltos, pois a própria lógica de tempo e espaço é modificada pelas ações e pelas personagens. Elas não pertencem a nenhum tempo e espaço demarcados, retomando algumas características presentes em *Um cão andaluz*, de Luis Buñuel e Salvador Dalí, filme marco do surrealismo no cinema, realizado em 1928.

Outro filme com o qual *Eraserhead* – bem como o posterior *A estrada perdida* – dialoga é *Sangue de um poeta*, de Jean Cocteau, de 1930. Esta obra trazia as inquietações do artista-poeta frente às (im)possibilidades criadoras e criativas. Certas características ligavam o filme à estética surrealista, como as imagens oníricas, as visões provocativas, o respeito ao mistério e aos domínios do inconsciente. A questão do espelho em que o artista mergulha, numa viagem para dentro de sua mente e de sua alma, é retomada em *Eraserhead*, como também em *A estrada perdida*, em que corredores, portas e espelhos levam personagens e espectadores a lugares estranhos, primitivos e surreais.

Os surrealistas gostavam de trabalhar o objeto *espelho* na tentativa de questionar os limites da reprodução e do reflexo, do que era material e do que era imaterial. Um dos quadros mais famosos de Magritte, por exemplo, *A reprodução interdita (retrato de Edward James)*, de 1937, traz a figura de um homem que se olha no espelho e a imagem refletida é a mesma de quem o olha por trás, ou seja, no espelho, a figura também está de costas, contrariando a lógica tradicional. Essa figura, com terno e penteado impecáveis (presente em outras obras do pintor belga), é bem semelhante ao agente *Dale Cooper*, criado por Lynch para *Twin Peaks*. Uma cena chave no longa *Os últimos dias de Laura Palmer* retoma algumas questões do quadro de Magritte, mas agora, ao invés de um espelho, temos um circuito interno de vídeo, no prédio do FBI na Filadélfia. *Cooper* olha para a câmera num corredor e entra numa sala para ver o que aquela câmera registra. Na terceira vez em que faz isso, ele vê sua imagem congelada no monitor e o personagem de David Bowie passar ao lado dela, numa seqüência que, da mesma forma que o espelho de Magritte, contraria a “lógica tradicional” a que nosso olhar e nossa percepção estão acostumados.

Desde seus primeiros filmes, Lynch demonstrou sua proximidade a temas bizarros, perversos e ao humor negro. Graças à *Eraserhead*, Lynch foi convidado para dirigir *O homem elefante*, de 1980, que o lançou mundialmente. Em 1984, dirigiu *Duna*, uma experiência não tão bem sucedida, fato que o diretor creditou às intervenções do produtor Dino DeLaurentis na finalização da obra. A partir de 1986, com *Veludo azul*, Lynch volta a apresentar obras que trazem características próximas às vistas nos filmes surrealistas. Citamos, entre outros, *Coração selvagem*, a série de tevê *Twin Peaks*, de 1990, *Twin Peaks – Os últimos dias de Laura Palmer*, de 1992, e *A estrada perdida*, de 1997. (Como essa pesquisa consolidou-se antes da finalização de seu último longa, *The Straight Story*, de 1999 – que, infelizmente, ainda não foi exibido no Brasil –, este não foi analisado.)

Nessas obras, sonho e realidade relacionam-se, cruzam e se fundem. No cinema de Lynch, os espaços de demarcação são abolidos, não há limites entre o real e o onírico. Para ele, bem como para os artistas surrealistas, o que move o homem é o acaso e o mistério. Claro que o cinema de Lynch realiza apenas uma apropriação de certas marcas do surrealismo, ficando um tanto quanto distante dos objetivos e intenções dos artistas do movimento original, mesmo porque o contexto em que Lynch opera sua arte é extremamente longínquo e diferente daquele das décadas de 20 e 30, época mais fértil da arte surrealista.

#### MAPEANDO A ESTÉTICA SURREALISTA

O surrealismo surgiu como um movimento que pretendia negar a estética, os valores estabelecidos de uma sociedade burguesa e burocrática. Primeiramente, as pesquisas plásticas e literárias realizadas por artistas desde o início dos anos 20 – muitos ligados ao Dadaísmo – procuraram uma ruptura completa com as tradições aceitas da expressão artística. A fundação teórica do Surrealismo como movimento organizado ocorreu em 1924, com a publicação do *Manifesto do Surrealismo*, escrito por André Breton. Eles não queriam criar uma nova estética, mas transformar o mundo. Para tanto, uniram o universo freudiano de estudos do inconsciente humano com o pensamento social de Marx, Engels e Trotski.

O surrealismo foi considerado por seus fundadores como um meio de conhecimento e investiu sobre continentes até então pouco explorados: o

sonho, o inconsciente, o maravilhoso, a loucura, os estados de alucinação. Essas características refletiram-se na arte surrealista. Podemos eleger como valores maiores da arte surrealista a beleza convulsiva, o humor negro, o amor louco e o acaso objetivo. A beleza convulsiva significava aquela que era resultante da oposição de duas realidades distintas na busca da supra-realidade. O humor negro objetivava uma espécie de terrorismo contra os valores "mórais" da sociedade. O amor louco era o único que os interessava e, pelo qual, os surrealistas elegiam a mulher como a representação do objeto do desejo. E o acaso objetivo se dava através das relações de coincidências recorrentes na vida.

Um dos escritores que mais encantaram e influenciaram os surrealistas, Isidore Ducasse, sob o pseudônimo de conde de Lautréamont, definiu certa vez o belo como o encontro casual de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de operações. Talvez, essa imagem estivesse na mente de André Breton quando ele defendia que só era "possível (...) haver beleza — beleza convulsiva — mediante a afirmação da afinidade recíproca existente entre o objecto considerado em movimento e esse mesmo objecto uma vez em repouso (...) como complemento ilustrativo deste texto, a fotografia de uma locomotiva velocíssima, entregue, durante anos e anos, ao delírio de uma floresta virgem."<sup>2</sup>

Os surrealistas buscavam representar uma realidade sensível, trabalhando com formas da natureza ou mesmo fabricadas, mas sempre pensando em deslocar e embaralhar os sentidos usuais das coisas. Assim, eles conseguiam atingir os estados misteriosos e obscuros da (sur)realidade.

A relação entre o surrealismo e o cinema foi imediata. O cinema mostrava-se aos surrealistas como um meio perfeito de expressar todos aqueles valores eleitos como fundamentais ao movimento. Os filmes surrealistas lançaram as bases de uma narrativa que não obedecia a lógica da narrativa clássica, cultivando as rupturas, o onírico, as imagens mentais, as visões provocantes, a atração do e pelo mistério. O discurso cinematográfico possibilitava imitar a articulação dos sonhos, o material cinematográfico apresentava exclusiva afinidade com o material trabalhado pelo inconsciente, justamente o que os surrealistas queriam expressar. Os principais filmes surrealistas foram o citado *Um cão andaluz* e *A idade de ouro*, de 1930, também de Buñuel. Isso sem falar nos curtas de Man Ray e nas primeiras

obras de René Clair, que dialogaram tanto com a estética dadaísta quanto com a surrealista.

*Um cão andaluz* tornou-se uma referência sobre a relação entre surrealismo e cinema. Os espanhóis Buñuel e Dalí tiveram a idéia de realizar um filme juntos. A obra nasceu de dois sonhos: Buñuel sonhou com uma nuvem cortando a lua e Dalí sonhou com uma mão cheia de formigas (estas eram um motivo extremamente comum nas obras do pintor espanhol). Assim, começaram a trabalhar o roteiro de uma forma nada habitual, cuja premissa básica era, segundo Buñuel, "não aceitar nenhuma idéia, nenhuma imagem que pudesse dar lugar a uma explicação racional, psicológica ou cultural. Abrir todas as portas ao irracional."<sup>3</sup> Só incluir as imagens que tocassem profundamente a psique humana. O filme virou um marco na história do cinema, cultivando a quebra da narrativa tradicional, da linearidade, da continuidade de espaço e tempo, e apresentando temas como o desejo, o acaso e o mistério.

A estética surrealista continuou influenciando artistas mesmo depois do fim do movimento organizado, como podemos observar no cinema de David Lynch. Algumas características surrealistas revistas e atualizadas por Lynch que tentamos explicitar em nossa pesquisa são:

— A beleza convulsiva, decorrente do encontro de realidades distintas (e muitas vezes conflitantes, conforme o pensamento tradicional) num mesmo espaço e tempo;

— O amor louco, mola propulsora da vida e da arte, em que, geralmente, a mulher representa, substitui o objeto do desejo indecifrável e imprevisível;

— O humor negro, com o qual buscava-se criticar e destruir as bases institucionalizadas da sociedade, como a Igreja, a Família e o Estado. No caso de Lynch, vale ressaltar que ele também promove o ataque ao jogo das aparências da sociedade norte-americana e aos mitos e aos clichês do cinema hollywoodiano (que veio tornar-se uma das instituições principais de seu país), realizando até mesmo um "metacinema", ou no mínimo, um cinema repleto de citações, um cinema de paródia por excelência, aliás, um fator típico da cena cultural em que vivemos;

— O acaso objetivo, tanto na concepção filosófica e temática das obras, como interferindo no próprio decorrer da elaboração dos filmes, o que lhes possibilita novos rumos estéticos;

— Junto com o acaso, e até um pouco como decorrência, uma valorização grande do mistério, impulsionador das descobertas surrealistas e que, em

Lynch, tende-se mais para o suspense e para uma ambientação de caráter *noir* e também próxima do expressionismo;

– Aliado ao acaso e ao mistério, o mundo onírico, em que os sonhos fazem parte do real, acabando assim com os limites e com as barreiras que separam sonho e realidade;

– A não continuidade do espaço e do tempo, o uso de elipses, a não linearidade;

– A recorrência de elementos bizarros, que tendem ao grotesco, como partes decepadas do corpo humano, insetos, pessoas com deformações, enfermos, cegos, anões, enfim, elementos que escapam do padrão tradicional e até mesmo o enfrentam.

#### O UNIVERSO OSCURO DE DAVID LYNCH

Em quase toda a obra de Lynch, seja nos filmes, nos trabalhos para a TV, em seus quadros, em suas fotografias – que apresentam uma proximidade muito grande com os universos imagéticos retratados por Man Ray e com quadros de Dalí, como em *Clay Head with Turkey, Cheese and Ants*, de 1991 –, percebem-se as marcas da estética surrealista, apresentadas agora com outras roupagens e com outras propostas.

Podemos destacar, por exemplo, as personagens femininas principais de *Veludo azul*, *Coração selvagem*, *Twin Peaks* e, principalmente, *A estrada perdida* (respectivamente, *Dorothy Vallens/Isabella Rossellini*, *Lula/Laura Dern*, *Laura Palmer/Sheryl Lee* e *Renee Madison – Alice Wakefield/Patricia Arquette*), que retomam a figura da mulher como representação do objeto de desejo surrealista – lembremos da *Conchita*, de *Esse obscuro objeto do desejo* (1977), de Luis Buñuel. Se Buñuel utilizou duas atrizes, Carole Bouquet e Angela Molina, para representar faces distintas de uma mesma personagem, em *A estrada perdida*, Lynch faz o contrário ao mostrar Patricia Arquette como duas mulheres, *Renee Madison* e *Alice Wakefield*, ao mesmo tempo tão diferentes e tão semelhantes, causando uma inquietante estranheza, num complexo jogo de trocas de identidades e personalidades múltiplas.

Vale citar também a crítica aos valores burgueses, que em Lynch chega às raias da paródia e do escracho, abolindo o véu social hipócrita e conservador (seria o veludo azul que preenche a tela no início e no final do filme?!). E o que dizer, então, da orelha decepada, repleta de formigas, encontrada por

acaso em *Veludo azul* e que inicia todo o processo de descida às entranhas da pequena cidade de *Lumberton*?!?

Por falar nisso, lembremos que os surrealistas tinham obsessão pelo desmembramento de partes do corpo, ou pelo seu corte, com algum objeto rasgando a carne humana. Essa característica pode ser observada na fotografia, por exemplo, de Man Ray, em que podemos citar *Lips of Lee Miller* (1930), *Torso* (1931) e *Dora Maar* (1936), entre outras; na escultura, como na *Vênus de Milo com gavetas* (1936), de Dalí (assim explicasse a verdadeira obsessão que os surrealistas tinham pela *Vênus de Milo*, como também observamos em *Venus restaurée*, de Man Ray, do mesmo ano); na literatura, se pensarmos em *História do olho*, de Georges Bataille; e na pintura, como por exemplo, *Equilíbrio Intra-Atômico de Uma Pena de Cisne* (1947), de Dalí, *Mão* (1931), de Man Ray, ou *Eterna Evidência* (1930) e *O Modelo Vermelho* (1937), de Magritte. Sem falar nos quadros em que Vitor Brauner se auto-retratava, sempre tendo um olho perfurado. O que faz com que lembremos da abertura de *Um cão andaluz* novamente ou, então, da perna amputada de Catherine Deneuve em *Tristana*, para ficarmos apenas em dois exemplos famosos. Nos filmes de Lynch, bem como em seus quadros e fotografias, essa obsessão retorna com muita força, como vemos na comentada cena da orelha em *Veludo azul*, na mão decepada que é carregada por um cachorro e na cabeça arrancada de *Bobby Peru* (Willem Dafoe) em *Coração selvagem* ou na cabeça que se desprende do corpo do protagonista e que serve para fabricar borrachas para lápis em *Eraserhead*, na seqüência onírica mais impressionante do filme. Além disso, Lynch, como nas obras de Buñuel, também focaliza figuras que fogem do dito padrão normal, tais como os anões, os gigantes, os cegos, os deformados e os aleijados. Basta lembrarmos do anão, do gigante e do homem sem braço que estão no centro do mistério em *Twin Peaks*, do bebê monstruoso e das personagens deformadas de *Eraserhead* e do próprio homem elefante da obra homônima.

Através da observação dessas características surrealistas “retrabalhadas” por Lynch, pode-se compreender melhor os contrastes e os contrapontos existentes em suas obras. O interesse está centrado, principalmente, nas questões da beleza convulsiva, das rupturas sonoras e imagéticas e na valorização do mistério. Esses três elementos são essenciais no cinema de Lynch, em

particular nas seqüências analisadas de *Veludo azul*. Como *Um cão andaluz*, o filme nasceu de um sonho do *voyeur* Lynch: entrar no quarto de uma mulher desconhecida e observá-la durante toda a noite. As analogias entre esses dois filmes não acabam nessa relação. O sonho de Dalí era sobre uma mão humana cheia de formigas. Em *Veludo azul*, como vimos, toda a ação decorre do fato do jovem *Jeffrey Beaumont* (Kyle MacLachlan), ao ir para a cidadezinha de Lumberton visitar o pai doente, descobrir, num terreno baldio, uma orelha humana em fase de decomposição, repleta de formigas. Formigas que também aparecem na citada fotografia feita por Lynch em 1991, bem como em seu auto-retrato.

Em *Veludo azul*, Lynch conseguiu construir uma trama que, ao mesmo tempo que contém elementos típicos do cinema *noir* e dos filmes policiais de Hollywood, apresenta características marcantes revisionistas da estética surrealista no cinema, como o jogo com o mistério, com o acaso, o amor louco, a mulher como o centro do desejo que nunca é inteiramente compreendido, além da crítica mordaz, feroz à hipocrisia e aos valores de uma sociedade que tem como pilares a Igreja, a Família, o Estado, enfim, tudo que inibe o desejo e a vontade humana. Se em *O homem elefante*, Lynch abaixava o véu de um ser deformado para mostrar a bondade humana ali existente, aqui ele explicita a podridão e a sujeira que está por trás do belo veludo azul que cobre a tela.

Depois de achar a orelha decepada, *Jeffrey* a leva para o detetive local, mas decide investigar por conta própria, com a ajuda da filha do detetive, *Sandy* (Laura Dern). Eles se apaixonam, mas ele também se envolve com a cantora *Dorothy Valens*, a *Mulher de Azul*, depois de invadir seu apartamento e ficar espiando-a de dentro de um armário. Nesse momento, ele também vê *Frank Both* (Dennis Hopper), um sádico, viciado em gás hélio, que estupra *Dorothy* mordendo um pedaço de veludo azul. *Frank* havia seqüestrado o marido e o filho de *Dorothy* e obrigava-a a fazer sexo violento. Mas, ao mesmo tempo que ela mostra ódio e repúdio, também deixa transparecer um certo prazer no ato. Ao se envolver com *Dorothy*, *Jeffrey* mergulha em sua investigação e descobre um mundo perverso, perigoso, que se escondia nas entranhas de Lumberton. Um mundo de drogas, prostituição, policiais corruptos e violência. Ao final, ele consegue matar *Frank*, libertar o filho de *Dorothy* e ficar com *Sandy*, num desconcertante *happy end*.

Vale dizer que, na obra de Lynch, várias vezes nos deparamos com histórias de amor, com enredos sobre relacionamentos humanos. Mas, ao contrário da maioria dos filmes sobre casais apaixonados, em que o encontro carnal mal acontece e a estética lacrimogênea se sobressai, nos filmes de Lynch, o amor é acompanhado do prazer físico, do orgasmo, sempre próximo dos elementos escatológicos, numa arte em que o gozo e o excremento parecem estar sempre em comunhão, como na plástica de Dalí. Talvez o exemplo mais claro dessa questão seja *Coração selvagem*.

Lynch trabalha sempre com contrastes e contrapontos sonoros e imagéticos. Em *Veludo azul*, ele monta um complexo jogo (que será ainda mais intenso em *A estrada perdida*) entre o diegético e o extradiegético para reforçar os contrastes do filme. O uso das músicas é exemplar. Geralmente, extradiegética, elas tornam-se diegéticas em momentos-chaves do filme como, por exemplo, quando *Dorothy* canta *Blue Velvet* na boate, atijando a libido de *Frank* e de *Jeffrey*; na casa de *Ben* (vivido por Dean Stockwell), quando ele coloca um disco no aparelho e dubla a canção; e na cena em que *Frank* e seu bando espancam *Jeffrey* ao som de uma música pop/rock, transmitida no rádio do carro de *Frank*.

Aliás, a cena na casa de *Ben* é exemplar da construção de contrastes/contrapontos que Lynch realiza. O personagem *Ben* é um homossexual sensível, bem feminino, total oposto de *Frank*, que é duro, viril. Porém, *Ben* também é violento como *Frank* e este mostra-se sensibilizado ao escutar a música pop/romântica que *Ben* dubla. Facetas opostas compõem o ser humano. Isso é evidenciado quando essa música ("açucarada") é usada como fundo musical na cena em que sabemos que *Jeffrey* vai ser espancado, como de fato acontece. A música não corresponde à atmosfera da ação, ou melhor, o que a música diz/transmite e o que se passa nas imagens são visões e sensações opostas, até mesmo contraditórias.

Como nessa seqüência, em todo o filme a música e o som não servem apenas para confirmar o que as imagens já mostram. Eles estão a serviço da criação da atmosfera misteriosa da narrativa e, muitas vezes, podem vir a negar ou a se contrapor às imagens.

Outro contraste existente no filme está no uso das cores. Observando-as nos planos iniciais e em relação aos créditos que os antecedem, percebemos que, apesar do filme se passar na pequena cidade de *Lumberton*, sua história vai

ao encontro da crítica social e refere-se à toda sociedade norte-americana. O veludo azul sob os créditos estende-se por todo campo de imagem, cobrindo toda a tela. Ele movimenta-se como se fosse uma bandeira sendo mexida pelo vento. No plano de abertura, a câmera focaliza o céu azul, desce e focaliza rosas vermelhas com uma cerca branca por trás. As rosas movimentam-se da mesma forma que o veludo. Essas cores são verdadeiros símbolos dos Estados Unidos da América: o azul, o vermelho e o branco de sua bandeira. As mesmas cores que podem ser observadas no plano seguinte, em que temos os bombeiros vestidos de azul, o carro de bombeiros vermelho e as casas brancas ao fundo. Tudo embalado por mais um símbolo da aparente felicidade norte-americana, a canção pop dos anos 50. A cidade parece ter parado naquela década, apesar da história ser assustadoramente atual. Assim, Lynch expõe uma das facetas da arte pós-moderna, a confusão e a mistura de diversos universos artísticos e estilísticos e de épocas distintas.

O contraste das cores tem paralelo com o contraste no som, como na sequência em que o pai de Jeffrey tem um enfarte no início do filme. Ele está regando seu jardim, a música alegre toca no rádio, as cores são vivas, tudo está calmo. Ele, então, sofre o enfarte. Cai. A água continua jorrando da mangueira. A música vai diminuindo e estranhos sons são amplificados. A câmera acompanha a água e, lentamente, vai descendo pela terra, onde os insetos e os vermes se movimentam freneticamente, num delicado e constante balé pútrido.

Os ruídos dos insetos transformam-se em acentos musicais. Essa técnica realça a tensão e o mistério da cena, criando um clima de suspense. Do mesmo jeito que os insetos estão devorando a terra (o interior), contrastando com as imagens anteriores, que mostravam as cores vivas, alegres das flores, das casas, das roupas, os acentos musicais que realçam a ação dos insetos contrasta com a música anterior, bem pop, estilo anos 50.

O próprio Lynch diz gostar de contrastes, principalmente no cinema, pois o que mais interessa para ele é explorar a vida e a morte em seus aspectos mais radicais<sup>4</sup>. Não é difícil entender, portanto, as relações da obra do cineasta com as propostas surrealistas, principalmente no que diz respeito à questão da beleza convulsiva.

Nas cenas finais de *Veludo azul*, temos a confirmação das críticas realizadas por Lynch durante o filme. O final feliz é uma grande ironia do diretor, que

mostra que os véus sociais continuam por toda parte. Uma das cenas mais interessantes e simbólicas dessa sequência final é aquela em que Jeffrey, sua tia e Sandy observam o robin comendo um inseto/besouro. O robin é um pássaro típico do interior dos Estados Unidos e outro símbolo para os americanos (lembramos do personagem de mesmo nome das histórias de Batman e do robin que está na placa de entrada da cidade de Twin Peaks). O alimento do pássaro é um inseto, mas, no início, eram os insetos que devoravam as entranhas da terra. A perversão, o lado obscuro estão nas veias da sociedade, alimentando-a. A realidade não tem apenas uma face, mas várias. As falas dessa cena são exemplares. A tia não entende como os pássaros podem comer insetos e diz que nunca faria isso. Mas ela, ironicamente, prepara um churrasco. E Sandy conclui, de modo perfeito, a atmosfera da obra e sintetiza o pensamento e o cinema de Lynch ao comentar: *Mundo estranho, não?!*

Figuras marcantes povoam o filme, reforçando os contrastes emergentes da realidade. Segundo Arthur Kroker e Michael Dorland, "*Veludo azul* é o mundo pós-moderno. Aqui, apenas os predadores, como Frank, têm energia e fazem as coisas acontecerem."<sup>5</sup> [Tradução minha]

A cantora Dorothy Vallens também merece atenção especial. Como a maioria das personagens mostradas por Lynch, em seus retratos múltiplos do ser humano, Dorothy apresenta duas faces: a mulher dominadora, que não reluta em fazer sexo oral no rapaz desconhecido que a observava (Jeffrey), ameaçando-o com uma faca, e a mulher desprotegida e frágil, que pede socorro a esse mesmo rapaz. Isso nos faz lembrar mais uma vez do mestre espanhol Luis Buñuel e um de seus temas frequentes: a mulher como objeto de desejo inatingível e indecifrável. O exemplo máximo encontramos na já citada *Conchita*, de *Esse Obscuro Objeto de Desejo*, mas não podemos esquecer de *Viridiana*, de *Severine*, a bela da tarde, de *Tristana* e de tantas outras.

#### O ENCONTRO DAS ESTRADAS SURREALISTAS

Mas, se os "burgueses" retratados por Buñuel caminhavam pela estrada das incertezas, dos desejos reprimidos, passando pelos lugares e pelos jogos da vida social, os personagens de Lynch são seres "sem rumo", que rapidamente locomovem-se pelas estradas perdidas, mergulhando dentro de suas dúvidas, de suas buscas pelo prazer mais íntimo. Se, nos filmes surrealistas, havia um olhar diferenciado sobre os problemas do homem em meio às amarras

sociais, na obra de Lynch, observamos uma preocupação maior em mostrar os dilemas psicológicos do homem perdido em meio ao caos urbano e às descobertas do mundo adulto. Isso sem perder, no entanto, o poder de crítica à sociedade e, principalmente aqui, aos clichês de Hollywood. Complexos e radicais, seus filmes, do primeiro longa – *Eraserhead* – ao penúltimo – *A estrada perdida* –, trazem marcas e características que dialogam com vários estilos, momentos e escolas da história do cinema, como o expressionismo alemão, o filme *noir*, o cinema de horror e ficção científica, entre outros. Para nós, uma das mais importantes relações é com o cinema surrealista.

Resumindo, como relatamos, o cinema de Lynch resgata o acaso, o sonho, o mistério, as imagens transgressoras. Dialogando com o surrealismo, podemos perceber, em alguns filmes do cineasta, a presença de universos distintos num mesmo espaço e tempo, a quebra da continuidade temporal e espacial, a figura indecifrável da mulher, o humor negro, enfim, todos os valores que sedimentaram a estética surrealista no cinema. Porém, essas marcas aparecem sob uma nova óptica, colocando novas estratégias e novas possibilidades, derivadas de um processo histórico que estabelece uma revisão sobre a arte de antes e apresenta propostas criativas para a arte de agora.

#### Notas:

- 1 BEYLIE, Claude. *As obras-primas do cinema*. São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 268.
- 2 BRETON, André. *O amor louco*. Lisboa, Estampa, 1971, p. 14.
- 3 BUÑUEL, Luis. *Meu Último Suspiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p. 145.
- 4 BAHIANA, Ana Maria. *A luz da lente*. São Paulo, Globo, 1996, p. 42.
- 5 KROKER, Arthur & DORLAND, Michael. *Panic Cinema: Sex in the Age of the Hyperreal*. In: SHARRET, Christopher. *Crisis Cinema*. Washington, Maisonneuve, 1993, p. 11.

#### Bibliografia

- ALEXANDRIAN, Sarane. *O surrealismo*. Trad. de Adelaide Penha Costa. São Paulo: Verbo/EDUSP, 1976.
- ATKINSON, Michael. *Blue Velvet*. Londres: British Film Institute, 1997.
- BAHIANA, Ana Maria. "David Lynch". In: *A Luz da Lente: conversas com 12 cineastas contemporâneos*. São Paulo: Globo, 1996. p. 39-47.

- BATAILLE, Georges. *História do olho*. Trad. de Glória Correia Ramos. São Paulo: Escrita, 1981.
- BEYLIE, Claude. *As obras-primas do cinema*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 268.
- BRESKIN, David. "David Lynch". In: *Inner Views: Filmmakers in Conversation*. Nova York: Da Capo, 1997. p. 51-96.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. de Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Nadja*. Trad. de Ernesto Sampaio. Lisboa: Estampa, 1972.
- \_\_\_\_\_. *O amor louco*. Trad. de Luiza Neto Jorge. Lisboa: Estampa, 1971.
- BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. Trad. de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *Surrealismo: rupturas expressivas*. 2 ed. São Paulo: Atual, 1987.
- CHION, Michel. *David Lynch*. Trad. de Robert Julian. Londres: British Film Institute, 1995.
- CORRIGAN, Timothy. *A Cinema Without Walls: movies and culture after Vietnam*. New Jersey: Rutgers University, 1991.
- DUPLESSIS, Yvonne. *O surrealismo*. Trad. de Luís Felipe Serrão. Cadernos Culturais. Lisboa: Inquérito, 1983.
- FERRARAZ, Rogério. *O veludo selvagem de David Lynch: a estética contemporânea do surrealismo no cinema ou o cinema neo-surrealista*. Dissertação de Mestrado [Mestrado em Multimeios]. Campinas, SP: Unicamp, 1998.
- FREUD, Sigmund. "O Mal-Estar na Civilização". in: *Sigmund Freud*. Trad. de José Octávio de Aguiar Abreu. v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 75-282.
- GRUBER, L. Fritz; et al. *Man Ray (1890-1976)*. Trad. de Zilda Villa (parte em português). Alemanha: Benedikt Taschen, 1993.
- HILL, Geoffrey. "Blue Velvet: Embracing the Shadow". In: *Illuminating Shadows: the mythic power of film*. Boston & Londres: Shambhala, 1992. p. 212-227.
- HOBERMAN, J. *Vulgar Modernism: Writing on Movies and Other Media*. Filadélfia: Temple University, 1991.
- HOBERMAN, J. & ROSENBAUM, J. *Midnight Movies*. Nova York: Da Capo, 1991.

- HUYSSSEN, Andreas. "Mapeando o Pós-Moderno". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 15-47.
- INFANTE, Guillermo Cabrera. "David Lynch". In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 02/5/1991.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1991.
- KALETA, Kenneth C. *David Lynch*. Coleção Twayne's Filmmakers Series. Nova York: Twayne, 1993.
- KUENZLI, Rudolf E. (org.). *Dada and Surrealist Film*. Londres: MIT, 1996.
- KYROU, Ado. *Le surréalisme au cinéma*. Paris: Arcanes, 1953.
- LYNCH, David. *Lynch on Lynch*. Ed. por Chris Rodley. Londres: Faber and Faber, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Images*. Nova York: Hyperion, 1994.
- LYNCH, David e GIFFORD, Barry. *Lost Highway*. Boston: Faber and Faber, 1997.
- MAGID, Ron. "Blue Velvet – Small Town Horror Tale". In: *Revista American Cinematographer*. novembro de 1986.
- NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. Col. Debates. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- NAGIB, Lúcia. "A droga perfeita que vem do som". In: *Folha de S. Paulo* (Caderno Mais! – especial sobre *A estrada perdida*). São Paulo, 27/4/1997.
- NÉRET, Gilles. *Salvador Dalí*. Trad. de Lucília Filipe. Benedikt Taschen, 1996.
- NEWMAN, Kim. "The weirdo horror film". In: *Nightmare Movies: a critical history of the horror film, 1968-88*. Londres: Bloomsbury, 1988. p. 127-141.
- PAQUET, Marcel. *René Magritte: o pensamento tornado visível*. Trad. de Lucília Filipe. Benedikt Taschen, 1995.
- SHARRETT, Christopher (org.). *Crisis Cinema: The Apocalyptic Idea in Postmodern Narrative Film*. Washington: Maisonneuve, 1993.
- TALENS, Jenaro. *The branded eye: Buñuel's Un chien andalou*. Trad. para o inglês de Giulia Colaizzi. Minneapolis: University of Minnesota.
- TELOTTE, J. P. (org.). *The Cult Film Experience: Beyond All Reason*. Austin: University of Texas, 1991.

- WILLIAMS, Linda. *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*. Berkeley & Los Angeles: University of California, 1992.
- WOODS, Paul. *Weirdsville USA: the obsessive universe of David Lynch*. Londres: Plexus, 1997.

## FILMOGRAFIA DE DAVID LYNCH (LONGAS)

- 1977 – *Eraserhead*
- 1980 – *The Elephant Man (O homem elefante)* \*
- 1984 – *Dune (Duna)* \*
- 1986 – *Blue Velvet (Veludo azul)* \*
- 1990 – *Wild at Heart (Coração selvagem)* \*
- 1992 – *Twin Peaks – Fire Walk with Me (Twin Peaks – os últimos dias de Laura Palmer)* \*
- 1997 – *Lost Highway (A estrada perdida)* \*
- 1999 – *The Straight Story*

\*Disponíveis em vídeo no Brasil

**CINEMA BRASILEIRO  
CONTEMPORÂNEO**

## Central do Brasil e o melodrama

LISANDRO NOGUEIRA

O Cinema Novo, liderado por Glauber Rocha, edificou um estilo de cinema denominado "estética da fome". Sintonizado com a problemática nacional, elegeu um olhar crítico e polêmico, desprezou o melodrama e instituiu a criatividade em meio a carência. *Central do Brasil* retoma temáticas do Cinema Novo, junta-se ao melodrama e dialoga com o Cinema Novo. O resultado é a eclosão de uma nova linguagem e uma nova visão para velhos temas.

O filme de Walter Sales insere mais uma vez o cinema brasileiro no circuito internacional. Expressão da nossa realidade, nos expõe através de filmes que já fazem parte da história do cinema mundial, *Deus o Diabo na Terra do Sol* (64) *O pagador de promessas* (62), e de filmes que tentam ser reconhecidos e adotados por um mercado pouco interessado em questões mais sérias.

O que interessa observar é *Central do Brasil* e sua proposta, comparando-o com filmes do cinema novo. *Central do Brasil* recupera e repõe uma tradição do cinema nacional? Há um abismo entre a tradição do Cinema Novo e a adesão de Walter Sales a um formato industrial? Vê-lo sob o prisma da comparação nos estimula a percorrer um pouco da estrada que se bifurcou em vários caminhos, propostas e interesses. Desta forma, não submetê-lo ao pêndulo infeliz da euforia ufanista ou da indiferença é a maneira mais sincera de se tentar compreendê-lo e posicioná-lo perante movimentos e filmes que alcançaram também, em determinada época, prestígio e respeito.

O mais importante, contudo, é compreender que tipo de visão o filme constrói sobre o país. Essa visão reafirma os pressupostos do Cinema Novo ou dilui suas propostas? O Brasil de *Central do Brasil* difere em quê de filmes como *Os Fuzis e Deus e o Diabo*.

O Cinema Novo conseguiu articular, pela primeira vez, uma "imagem do Brasil": densa, alegórica e estimuladora do pensamento sobre os problemas e as oscilações históricas – foi sua contribuição mais consistente e dura-

doura. Vimos pela primeira vez a nossa fisionomia diversa e a miséria crônica. Depois das experiências críticas de Glauber Rocha, Ruy Guerra, Nelson Pereira, tornou-se difícil “esconder” o Brasil. Essas imagens denotavam um estado de coisas que até então somente a literatura e a música tinham formulado através de “imagens”<sup>1</sup>.

Mesmo que por outro viés, é possível afirmar que *Central do Brasil* repõe as perguntas formuladas nos anos 60: quem somos nós? Que Brasil emerge na dualidade tensa entre campo e cidade? Que imagens podem expressar nossa carência e nossa obsessiva busca por afeto e compreensão? As respostas dadas pelo filme a essas questões podem indicar a continuidade a ou ruptura com um projeto de cinema nacional formulado nos anos 50/60. A comparação é necessária em vista as temáticas semelhantes retratadas: violência, o campo e a cidade, o nordeste.

#### O MELODRAMA

*Central do Brasil* mantém o carisma através dos nossos melhores atores e, à sua maneira, coloca o Brasil e os brasileiros na tela. A “imagem do Brasil”, ampliada na tela de forma realista pelo Cinema Novo, é descartada e o melodrama é eleito como suporte da narrativa. A escolha do melodrama já o afasta irremediavelmente da escola cinemanovista. Para os cineastas do Cinema Novo, o gênero não é só um apaziguador de conflitos e conforto para a alma ingênua, mas é, acima de tudo, um entrave para o aprofundamento das questões. Isto porque, ansioso pela comunicação e pelo efeito rápido junto ao público, não permite a densidade, o eclodir de contradições, menosprezando a angústia humana com o riso e choro fáceis. Quando Rosa e Manuel, em *Deus e o Diabo*, vivem a experiência religiosa, ela não acontece como um dado à parte, um ornamento da situação. Com Josué e Dora, a religiosidade é moldura, pano de fundo, de onde só se aproveita o ambiente exótico para o surto, desencadeando a cena seguinte que, banhada em água e açúcar, mostra a depuração humanista com a velha senhora má deitada no colo do menino bom.

Em *Deus e o Diabo*, a religião é vista com muita acuidade; pode-se depreender que há no Nordeste uma alienação no messianismo. A alegoria de Glauber Rocha vê uma luta ambígua: seguir Sebastião, o profeta do sertão, é uma forma de não lutar, de esperar a força divina, mas, ao mesmo tempo, o

olhar do cineasta não imputa uma condenação. Há um respeito pela cultura popular e as contradições de seu interior. Walter Sales não se permite um olhar atencioso quanto a religião hoje no Brasil. Se é apenas moldura, adereço na narrativa, não quer enxergar o estágio mercadológico das práticas religiosas. O Cinema Novo, na sua opção em enxergar a totalidade, as ligações entre os eventos sociais, não deixaria de levantar a questão.

O melodrama de *Central do Brasil* também não permite a ambigüidade, pois preocupa-se em dar lição moral. É muito difícil narrar melodramaticamente sem cair no moralista e dividir o mundo em certo e errado – maniqueísmo que revela uma adesão aos códigos de conduta da indústria de cinema americana. Esse código vigora em Hollywood desde 1920, com rebeldia esparsa aqui e ali. Ele diz: a) não se produzirão filmes contra os princípios morais do público; b) serão apresentados modelos corretos de vida, sujeitos apenas ao drama e ao entretenimento; c) a lei não será ridicularizada nem se poderá despertar simpatia por sua violação. O filme segue essas normas. Não deixa de ser uma das senhas principais que o guindaram ao Oscar e ao restrito mercado americano para o filme estrangeiro – mesmo procedimento de *O que é isso companheiro?* de Bruno Barreto.

Desta forma, Dora é uma mulher quase assexuada. Num único momento que tenta se mostrar mulher, colocando o batom, se penteando, na busca da sedução do caminhoneiro, o Diretor reprime o desejo, pois o homem, além de ser protestante, foge, retornando o abandono. É uma escolha moral. Para Dora está reservado o amor de um pai imaginário, projeto de amor-ideal no qual a sexualidade é uma carta fora do baralho – ponto para o primeiro código da indústria. Em *Deus e o Diabo*, a sexualidade transborda em poesia e desejo. A cena de Corisco seduzindo Rosa, com as bachianas de Villa-Lobos no fundo musical, é uma ode ao amor. Em *Os Fuzis*, a intensidade erótica do encontro entre um dos soldados e uma das moças do vilarejo mostra a efervescência do desejo em meio a uma situação limite de precariedade social.

O filme insiste em apresentar modelos corretos de vida. Dora é má, persona de índole cafajeste. O único sinal da origem dessa personalidade é a ausência do pai. O filme, enclacrado na escolha moral da correção, faz de Dora uma vítima que precisa percorrer o inferno do abandono e fugir dos algozes. Com isso, faz uma purgação da sua maldade. O anjo moralista, não por acaso uma criança, irá lhe mostrar o caminho da redenção que culmina com o transe

numa sala de milagres. É exatamente o caminho contrário de Rosa e Manuel. Abandonados por uma situação social percorrem o sertão procurando uma saída: enfrentam a religião fanática, fogem, são seduzidos pelo cangaço, mas, num impulso vital, preferem correr em busca de outro destino. A cena final dos dois em desabalada carreira à beira mar sugere um cinema que aponta os problemas, não camufla os conflitos e nem os transforma em vítimas.

Com Josué e Dora se dá o contrário, o movimento é no sentido de individualizar os conflitos como se o contexto fosse mera moldura. O que importa é ação individual, o gozo narcísico em que tudo se resolve. A população com a qual se deparam são construções estereotipadas: os romeiros no caminhão são engraçados contando os seus caju e o irmão mais velho de Josué faz a caricatura do nordestino com sua fala "abestada". Nesse ponto, através de Josué, o filme sinaliza para um cinema que privilegia e elogia o senso de oportunidade, a esperteza individual alheia ao sofrimento dos demais.

#### UTOPIA E FRAGMENTAÇÃO

São contextos diferentes, *Central do Brasil*, *Deus e o Diabo e Os Fuzis*, mas um aponta para o apaziguamento pelo humanismo, proposta ingênua porque veda os olhos para os problemas complexos; os outros, na sua alegoria, propõe o embate e a utopia de um projeto de nação que requer a ação proposta por Rosa e Manuel (a experiência). Walter Sales apresenta um projeto pronto para o Brasil, como se dissesse: a questão é: "querer é poder", numa infantilização das questões nacionais. Josué é o anjo que apresenta o campo como o local da pureza, da restauração, da solidariedade, contrapondo-se à nefasta vida urbana. Entretanto, tanto as mazelas da cidade e do campo não são problematizadas. A cena do assassinato é gratuita e dispensa antecedentes e consequências. A morte de Gaúcho, motorista de caminhão, em *Os Fuzis*, acontece dentro de um contexto, tem causas, expõe feridas, e mostra que "aquém da transformação não há humanidade possível"<sup>2</sup>. O Cinema Novo recusa a idéia da pureza da nação, sacralizada no périplo de Josué e Dora; recusa a noção da índole pacífica do povo brasileiro; recusa a visão amena do atraso e da pobreza. *Central do Brasil* tem um projeto de buscar uma nação, a "delicadeza perdida", porém, dribla as questões cruciais. Se mostra analfabetos, não dis-

cute a educação (Josué, analfabeto, em nenhum momento é incentivado ou fala em ir para à escola); se mostra miséria, passa-lhe um verniz com a construção da caricatura do nordestino "pobre, porém decente"; se procura um Brasil real, o esconde na solução de um problema individual.

Walter Sales têm seus méritos ao valorizar os atores brasileiros, realiza um filme autoral, estampa uma visão de mundo, concilia opinião com mecanismos fáceis de interlocução com o público; é carismático e sedutor porque utiliza o melodrama e uma música consoladora. Sabe dosar senso comum com pinceladas de preocupação existencial, daí simpático e envolvente num primeiro olhar. A partir do segundo olhar, a ilusão de um cinema vigoroso cede lugar a um cinema superficial e limpo.

É uma obra pós-moderna com a afirmação do cineasta profissional, em choque com o cineasta intelectual; descarta o cinema como instância de reflexão crítica; instala um olhar fragmentado da realidade em detrimento da visão ampla. Falta-lhe a coragem de um olhar crítico, não domesticado, atrelado a um sabor poético que não inverta a realidade.

#### Notas:

1 Xavier, Ismail. Cinema Novo, Cinema Marginal – o cinema moderno brasileiro. Rio de Janeiro: Cinemas, n. 4, 1997.

2 Schwarz, Roberto. O Pai de Família. São Paulo: Paz e Terra, 1978, p. 27

## Classe média vai ao inferno

AIRTON PASCHOA

Logo no início, o filme *Cronicamente Inviável*, dirigido por Sérgio Bianchi (2000), revela seu princípio de construção. Na intervenção do diretor, quando se refazem duas cenas, para torná-las “mais adaptadas à realidade”, ganha corpo e voz a lei poética que passará a reger os diversos quadros dessa estrutura episódica. Antes de refazê-las, de adaptá-las mais à realidade, numa alusão provavelmente que ela – a realidade – é mais perversa que a ficção, ou que a ficção não logra alcançar sua crueldade, antes de exibir, enfim, cenas mais realistas, com os mendigos sendo proibidos de comer restos de comida e de dar de ombros a madame ao esquecer o pagamento da faxineira, um ruído de choque de veículo anuncia a reelaboração ficcional, antecipando uma resolução freqüente do filme, pela violência, a qual examinaremos mais adiante.

Esse princípio de construção irrompe ainda em mais dois momentos, quando nova intervenção *in off* declara – depois de mostrá-la em sua “verdadeira infância”, submetida ao trabalho escravo na produção de carvão no Centro-oeste – que “inventar outro passado para Amanda não chegaria nem a ser uma mentira”, e logo a vemos, a “sofisticada gerente do restaurante do Luís”, em pleno idílio com a natureza, no mundo encantado do mato virgem e de nossas mais caras lendas, penteada carinhosamente pela mãe, colhendo e comendo caju, tomando banho de cachoeira... Em outro momento, a mesma voz *in off* complementa, no mesmo sentido, que “inventar outra profissão para Amanda não chega nem a ser uma mentira, da mesma forma que não foi uma mentira inventar seu passado bucólico”, e passamos – após apreciá-la cuidando carinhosamente dos seus negócios, isto é, engordando-os, literalmente, na ala infantil de algum hospital, – passamos a acompanhá-la em entrevista, adentrando novo ramo, um “Centro Profissionalizante p/ Índios”. Em lugar de comerciar carne tenra, a flagramos desta vez a agenciar nativos em ONG financiada por banco holandês...

Se atentarmos porém às alternativas ficcionais que nos propõe essa lei poética (proibir ou não proibir mendigos de comer restos de comida; sentir ou não sentir remorso por esquecer o dinheiro da empregada; ser criança carvoeira ou ser criança feliz; traficar órgãos infantis ou agenciar índios), notaremos que não constituem propriamente alternativas. Ora melhorando, ora piorando a primeira realidade ficcional, mas não a mudando substancialmente, alterando-a portanto mais ou menos, as alternativas integram uma espécie de sistema de equivalência geral, no qual as coisas são mais ou menos iguais, se equivalem em alguma medida, assim ou assado, – um sistema pois em que tudo vale mais ou menos tudo e nada muda radicalmente nada, e que põe no mesmo plano, numa variação de escala que apenas repete a invariabilidade de resultados, tanto o mais quanto o menos criminoso.

A esse princípio de construção poético, que regula o universo fictício do filme, podemos dar o nome de lei de equivalência geral, – uma lei que organiza fundo os vários planos do mundo que cria. É a mesma lei, por sinal, que permite compreender a “psicologia”, digamos, instável de uma personagem como Maria Alice, oscilando exasperada entre o cinismo, a caridade e a crueldade, num mesmo *continuum* por vezes, como a sua primeira intervenção, a qual abre o filme.

Mas haveria mesmo diferença entre sentimentos tão díspares? Noutra seqüência, ao exibi-la divertindo-se macabramente com crianças se matando por brinquedos, que ela mesma dera de presente a duas das iscas, aprendemos que a filantropia pode ser uma forma de crueldade.

Não é ainda outra lei que justifica admitir, sem crise de verossimilhança, que um intelectual de esquerda, preocupado com “formas de dominação autoritária”, autor de um livro de combate, *Brasil Illegal*, e de repercussão, discutido em programa de tevê, que este mesmo intelectual militante trafique órgãos de crianças para completar o orçamento doméstico. Assim tanto faz se se escrevem livros ou se se desmancham criancinhas, pois, no fundo, no fundo, são formas de violência, do corpo ou da realidade, física ou intelectual, pouco importa.

Mas por que pouco importa? por que tanto faz? por que tudo mais ou menos se equivale? Exatamente por isso. Porque a violência reponta como denominador comum, como uma espécie de equivalente geral, apto a resolver todas as equações que arma o filme. Dito de outro modo, a lei de equivalência

geral tem também sua moeda corrente, que regula todas as trocas sociais: a violência.

Em violência se resolvem muitos quadros do filme, direta ou indiretamente. Assim, fazendeiros e sem-terra se equivalem pela violência; como pela violência se equivalem mãe apanhando de filho e adolescente assaltante apanhando de populares e paramilitares. A violência do patrão, que come e cospe, equivale à dos assaltantes, que o fazem cagar de medo. Assaltar não tem graça, o divertido é humilhar... Se não se bate na patroa, bate-se no mais próximo, na empregada, e namorada. Se não se bate no passageiro "civilizado", que reclama segurança, bate-se o táxi. Quando crianças de rua não se matam por brinquedos, resolvendo diretamente um quadro, são mortas por atropelamentos, os quais resolvem indiretamente duas cenas de tensão no restaurante grã-fino (uma discussão envolvendo o garçom, a negra e a judia, e outra, quase ao final do filme, entre Maria Alice e Luís, sobre fugir ou não fugir do País; na hora do brinde a Nova Iorque, em vez de vidros tilintando, ouvimos o barulho de vidros de carro estilhaçando, em novo atropelamento).

No "retrato falado" do Brasil, levado a cabo pelo intelectual progressista em suas andanças a serviço, se assiste amiúde a quadros de violência: são índios, foliões, adolescentes de rua, todos devidamente apanhando da polícia. Isto, quando não é a própria natureza violentada, e a violência ganha então foros de atributo essencial do Homem, e não mais apenas do brasileiro e seu "conhecido espírito de extermínio", atingindo as raízes da Ontologia (Homem, teu nome é destruição!), como na seqüência da queimada e da devastação ecológica na Amazônia.

Pela violência, a experiência fundamental do filme, passam praticamente todas as figuras centrais: Alice apanha do filho; Josilene, do amante (Osvaldo); Carlos é vítima do taxista; Adam, do patrão; este, por sua vez, é agredido pelos assaltantes.

Não bastasse sua presença em sentido estrito, pululam ainda no filme suas mais variadas formas, como a violência verbal, nas discussões de trânsito, de rua; a violência virtual, nos famélicos sob a alça de mira (policia?); a violência sexual (a aula de putaria, ministrada por Jair a Adam); a violência de classe (a aula de pregar botão, ministrada por Carlos à empregada; a aula de pôr mesa, ministrada por Amanda ao garçom; a aula de terrorismo... "sem violência", psicológico? ministrada por Adam a trabalhadores embasbacados; a aula de legalismo,

ministrada a uma platéia pasma pela segunda madame do atropelamento; sem contar a teoria do trambique nacional, defendida por Carlos, e a de Luís, para reduzir em dois terços a "contradição social", baixando de três para um o número de refeições por dia).

O que resulta dessa lei de equivalência geral, e dessa violência generalizada? Resulta, para além de uma estrutura episódica, fragmentada, a que poderíamos subtrair ou acrescentar quadros indefinidamente, uma estrutura por assim dizer paralítica. E isto por várias razões: paralítica porque não ocorre propriamente progressão dramática (nas situações vividas, de pouco desenvolvimento, e resolvidas rapidamente, brutalmente quase, em lances de violência, é como se tudo passasse mas não transcorresse); paralítica porque estamos nós, espectadores extraídos em média dos mesmos estratos sociais, submetidos sistematicamente à paralisia do choque; paralítica ainda porque predomina o sentimento de sem-saída, de impotência ante um mundo fechado e sufocado, ordenado pelo crime e para o crime.

Não precisa dizer quão sombrio sai o retrato do País, tingido dum negativismo total, radical, absoluto. Sem invalidar seu diagnóstico, e prognóstico, que assim não dá pé mesmo, interessa-nos agora procurar especificar um pouco a posição social do legislador (legista?) desse universo ficcional, — entendendo por isso, convém deixar claro, não a pessoa do diretor, nem a de seus colaboradores, mas aquela instância narrativa que estrutura um certo olhar do filme.

Felizmente ambicioso, querendo dar conta do país hoje, retratá-lo imparcialmente de norte a sul, de leste a oeste, *Cronicamente Inviável* mobiliza, para tanto, uma multiplicidade de discursos, de enfoques, os quais defrontam ferozmente entre si, conformando uma verdadeira praça de guerra: o discurso sem-terra; o discurso proprietário; o discurso indígena; o discurso civilizado ou civilizador (pelo intelectual de esquerda); o discurso multiculturalista; o discurso regionalista ou separatista; o discurso neoliberal (executiva do Banco Central); o discurso das minorias ou do politicamente correto; o discurso das ONGs; o discurso legalista (da segunda madame do atropelamento); o discurso "alienado-religioso" (da sem-teto) etc. O mote de todos eles — a famigerada desigualdade social brasileira, ou o País, em sua situação socialmente trágica.

Como o filme porém traz um núcleo de figuras centrais (menos personagens e mais tipos sociais talvez, reconhecíveis pela fala), predomina, porque recorrente, certo discurso, por assim dizer hegemônico, proferido – com a tradicional grossura da nossa gente fina<sup>1</sup>, numa encenação já evidentemente crítica – à mesa de restaurante elegante de São Paulo, o “restaurante do Luís”. Que fazer? nada? alguma coisa?

Dentro do clubinho, formado por pequenos empresários, Luís e Carlos, cínicos e indiferentes, reproduzem, com perdão do sociologismo vulgar, o discurso de nossos estratos médios “globalizados”, e que, reproduzindo, por sua vez, a visão de nossas elites desterritorializadas, não vê saída senão pelo aeroporto, rumo a Nova Iorque, onde “a violência é mais civilizada”. Esse ponto de vista “globalizado”, requeitando a tese da inviabilidade do país por razões raciais e/ou culturais, é como que ilustrado pelo périplo de Alfredo pelo país ilegal, cujo “retrato falado” apenas acentua seu círculo vicioso (o rosto?) de miséria e violência.

Em oposição ao discurso vitorioso, sobressai apenas o de Adam, dado que Amanda sempre cala, Valdir e Ceará saem de fininho (quando a patronal gerente surge de repente no vestiário dos funcionários para esculhambar Adam, sempre atrasado e relapso) e Josilene, como boa “escrava”, ofende mas defende a patroa ato contínuo, quando a vê ameaçada pelo namorado. Quanto ao discurso do garçom “terrorista”, como considerar de fato alternativo um discurso que prega a revolução em hora de *rush*, em ônibus superlotado, e na primeira oportunidade baixa... a guarda, digamos, aos encantos do patrão? ou que prega o terror... sem violência?

Não havendo oposição consistente ao ponto de vista hegemônico, talvez uma leve diferença em seu interior nos permita vislumbrar o ponto de vista que organiza o filme, sua posição social.

Graças a suas oscilações, sua exasperação, seus espasmos, sua histeria, Maria Alice funciona como uma espécie de pêndulo nervoso, ameaçando ir de um pólo ao outro do espectro ideológico das nossas camadas médias, ora se aproximando, ora se afastando do dominante, ora aderindo a ele, ora o negando. Visto que o “fazer alguma coisa” da personagem se trai por si só, por não ultrapassar a caridade com as crianças de rua ou a amabilidade com seus motobóis, Maria Alice não avança até o pólo contrário, mais crítico. Não avança mas abre caminho. Quem o faz, quem avança por essa brecha, é o

filme, condenando o discurso internamente hegemônico, cínico ou compassivo, de nossa classe média “globalizada”, – admiravelmente exposta aliás em suas entranhas nauseabundas, – aquela que está conectada (uma palavra chave) ao alto padrão de consumo do Primeiro Mundo; aquela, viajada e esclarecida, cacoetada de marxismos, que conhece na carne as mazelas da periferia e reconhece no corpo as benesses do centro, e na qual se incluem tantos artistas e intelectuais nossos; aquela classe média, enfim, que aprendeu a apreciar as delícias da Civilização do Capital, com suas prateleiras abarrotadas de bens, materiais, culturais, tanto faz, e cujo sonho, no fundo, no fundo, é consumir em paz.

À semelhança dos outros pontos de vista mobilizados, encenados todos criticamente, quando não satirizados, a leve fratura no interior do clubinho, meio cindido entre o cínico e o compassivo, que se autodestroem mutuamente à mesa do restaurante, é igualmente desclassificada. Vale dizer, o filme expõe mas não esposa o ponto de vista internamente hegemônico.

Mesmo mantendo-se dentro do campo de visão das classes médias, em sua desconfiança extrema de pontos de vista “extremistas”, sejam positivadores, via “globalizados”, sejam negadores, via organizações populares e/ou socialistas, como o MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-terra), o enfoque do filme se desloca do pólo vencedor, desqualificando-o também em sua versão filantropa, ao pólo oposto, como que fazendo coro com frações médias urbanas e radicalizadas, embora avessas a radicalismos, daquelas que tanto fizeram (e fazem) falta à nossa história, e cujo anseio mais profundo, quase inconsciente, ecoa uma mudança dentro da ordem, democrática, social-democrática, capaz de varrer das ruas a miséria nacional, autenticamente social-democrata, à européia, referência sempre obrigatória, – uma posição social não muito dissonante, em moldura nacional, de certo petismo (aliás, o hegemônico).

Para uma contraprova, basta continuar um pouco o filme. No quadro final, espécie de documentário encenado, ou encenação documental, com tipos e fala autênticos, o discurso da mãe sem-teto lobriga para o filho um futuro de “grande homem”. Sarcasmo à parte (futuro aos sem-futuro?!), e desconsiderando que já nem sabemos o que significa isso numa sociedade de massas (“grande homem” sem criado de quarto!?), podemos traduzir o anseio maternal por “doutor”, em termos nacionais, ou senhoriais, termo obviamente conservador, mas ajustado, na visão do filme, à mentalidade passiva, senzalesca.

própria do lumpem e seus afins, os trabalhadores e serviçais, rurais ou urbanos, sempre boquiabertos ante instruções que mal compreendem, manipulados que são por lideranças criminosas e ignorantes, pois as eventualmente legítimas não agüentam e caem fora (relembremos a “companheira” que discute com o “capataz” dos sem-terra e sai esbravejando que “trabalhador é diferente de escravo”).

O olhar conservador dirigido aos de baixo não implica contudo conservadorismo absoluto. Na perspectiva do filme, não mais do lumpem visto por ele, não é o “doutor” que desponta, este também sob suspeição (recordemos a aula de legalismo da segunda madame do atropelamento, e a breve mas contundente lição legalista de outra madame, certamente doutora também, ao motorista de ônibus: “se me encostar um dedo, eu acabo com tua vidinha de nordestino burro!”). No seu horizonte de estratos médios urbanos radicalizados, o qual, como se viu, desautoriza – sem exceção – um a um os tipos sociais acionados (os “globalizados”, cínicos ou compassivos; os trabalhadores, bocós, quando não revoltados e ressentidos; os intelectuais, impotentes e vendidos; os sem-nada, sem futuro, senão como alvo de fuzil, e por aí vai), o “grande homem” não ficaria longe do ser abrigado das necessidades mais elementares, do “homem comum”, por assim dizer, com seus direitos básicos resguardados (até quando, sabe Deus, ou o Capital...), conforme o bê-á-bá da cartilha social-democrata, de cuja justeza humana, a propósito, ninguém, de sã consciência, discordaria, nem sequer os donos da vida... não fossem os malditos constrangimentos do mercado! Numa palavra, sua concepção de homem não estaria longe do “cidadão”, em linguagem mais progressista e universal (ou ocidental).

O sentimento de impotência, de sem-saída, que dá na encenação nervosa, exasperada, inconformada, quiçá desesperançada, e que o quadro final ameaça melancolizar, com lembrar os milhões de vidas desperdiçadas, praticamente natimortas, sem futuro humano à vista, a curto prazo, pelo menos, – deriva da constatação que o homem brasileiro está muito aquém do “cidadão comum”, da certeza talvez que a urgência da nossa tragédia social, do nosso drama nacional, não sofrerá solução (se for o caso) em compasso idêntico.

Para rematar, não podemos senão saudar este filme formidando, endoscopia ofuscante que é dos movimentos ideológicos intestinos de nossas classes médias, debatendo-se convulsionadas ante o séquito de horrores que põe em cena nossa odiosa desigualdade social. Da encenação memorável desse enfoque hegemônico, mas fraturado, *Cronicamente Inviável* retira sua força explosiva; nela reside sua grande novidade, sua novidade e seu limite.

Nota:

I A ironia zombeteira pertence a Antonio Candido.

## Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90

ISMAIL XAVIER

PROFESSOR DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Em *Coração iluminado* (98), Hector Babenco focaliza uma experiência de retorno ao país de origem vivida por um protagonista-cineasta de carreira internacional. A referência à cidade natal começa na sua adolescência e se expande até uma experiência limite da juventude, ficando elidida a vida adulta onde, ao contrário de Truffaut, ele não parece ter encontrado em sua obra a superação dos golpes do passado. Sua viagem interior, seus fantasmas, reativam uma relação não resolvida com lances de opressão vividos desde a infância de menino judeu, de filho sempre repreendido pelo pai, de jovem que se envolve com um grupo excêntrico de intelectuais-artistas-boêmios-anarquistas e mergulha numa experiência de amor fou com uma jovem border line. Em pleno climax da paixão, ela é internada. Ele a resgata numa fuga que termina num pacto de morte, momento de exaltação romântica seguido, porém, de frustração, pois ambos são salvos por intervenção externa. Há o salto de décadas, e o protagonista retorna à Argentina já como cineasta consagrado, para fazer face ao estado terminal do pai e se atormentar na busca da antiga paixão. Com o pai, ele se reconcilia. Mas as tensões não se resolvem, pois a tentativa de encontro com a ex-namorada se frustra. O esquema é de ressentimento e encontra sua descarga em outra figura feminina, ao mesmo tempo real e imaginária. O filme joga com a mistério dessa mulher que perambula pela cidade e encarna encontros inusitados com o protagonista, experiência enigmática feita de projeções que desaguam num assassinato de estatuto ambíguo, ponto de acumulação das cargas do passado – a paixão perdida, a equação romântica de amor e morte cuja dimensão poética se adulterou. Seja qual for a leitura feita deste seu gesto de agressão, o dado notável é o próprio teor do seu recuo, ou seja, a sua

fixação no passado, a necessidade de refazer percursos que termina numa miragem de liberação, como que para confirmar a presença das feridas não cicatrizadas. O ajuste de contas regressivo sinaliza cisões pessoais que a obra não absorveu, seja ela qual for (nada sabemos de seu cinema). Há um senso de fracasso que a notoriedade apenas aguça, e revela-se aqui o mesmo mal estar que vemos sinalizado por outras figuras que compõem toda uma galeria de personagens marcantes nos filmes da década.

Nesta fixação num estado ou situação do passado, ou em algo que acaba de se perder, há um potencial dramático ligado a projetos de vingança adiados, remoídos, que encontram no cinema uma variedade de manifestações que tornam a figura do ressentimento um dado notável que vale explorar, quase um diagnóstico nacional (ou continental). No filme de Babenco, a formulação do problema é mais enigmática, não sendo nada simples desatar os nós da experiência que reulta nesta combinação entre contundência do gesto e caráter simbólico do alvo, convidando o espectador a preencher os vazios, refletir diante do choque da sequência final. Em muitos outros exemplos que cabe aqui examinar o esquema é mais fechado, os conflitos mais definidos e há a busca de uma dramaturgia da clareza que marca o cinema recente. Dada a reiteração da personagem ressentida, o meu objetivo é aqui desenvolver um primeiro exame da questão, começando por caracterizar as formas pelas quais tal personagem se faz presente num cinema que tem se concentrado na dimensão psicológica da experiência, buscando a composição de conflitos que se estruturam segundo padrões consolidados pela tradição, seja no trato das questões da família, seja no trato da questão da violência na esfera pública.

Na esfera da vida privada, desenha-se um universo familiar em que, descartado o afeto, o encontro amoroso e a amizade, os dramas sinalizam uma dialética de desejo e frustração, de jogos de poder entre marido e mulher, pais e filhos, vizinho e vizinha que, temperados pela violência, marcam o efeito não apenas da pobreza material mas também do sentimento de rivalidade e de fracasso. Em figuras pares, de mesma origem ou destino, tal crise de relações se manifesta como ciúme do êxito alheio, como acontece, por exemplo, entre os amigos de Como nascem os anjos (Murilo Salles, 96), ou dentro do grupo de trabalho, como em *A causa secreta* (94), de Sérgio Bianchi, o mesmo cineasta que, em 2000, lançou *Cronicamente inviável*, filme que reúne os três polos desta experiência de emoções envenenadas, prepotência e pequenas tiranias: o polo doméstico, o polo do

trabalho e o polo da ação comunitária. Na esfera pública, a crise dos projetos de transformação social, a tendência ao desencanto político e o mergulho no “salve-se quem puder” encontram sua contrapartida em filmes que tematizam o ressentimento de figuras que já tiveram outra imagem menos ácida, que incorporava uma dimensão de esperança apta a observar manifestações de violência (como a do bandido rural e o marginal urbano) enquanto sinais de uma rebeldia pautada por alguma noção de justiça, o que levava a representação de tais figuras no cinema a adquirir uma feição romântica, num leque que ia de Glauber Rocha a Hector Babenco. Agora deslocado, tal como em *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 96), o bandido deixa de fazer parte de um movimento rumo à revolta mais consequente, como um proto-revolucionário, e passa a ser visto como alguém contaminado por valores burgueses, cercado de perfume e whiskey importado. Em *Baile perfumado*, do binômio “martírio e vaidade” desenhado em torno do cangaceiro, fica apenas o segundo termo, e a sua imagem chega a compor, em certos planos, uma fisionomia de farsa. A música, a teatralização e a montagem o celebram como um ícone da cultura de massas, um herói disponível para o consumo: do romantismo passamos ao pop. Em outros filmes, como o já citado de Murilo Salles, os bandidos não fazem mais do que exibir a violência dos ressentidos, como Camarão o manda-chuva na favela. São figuras do expediente pragmático, sem maiores horizontes; no limite, profissionais do crime, como os bandidos de territórios de traficantes, assaltantes de caminhões, na fronteira do Paraguai, de *Os matadores*, de Beto Brant (96). No novo cenário, crime e corrupção vêm ao centro da intriga política quando o filme dá ênfase aos esquemas de bastidor, às chantagens, aos esquemas de marketing eleitoral que empregam jornalistas assaltados pela culpa e pelo ressentimento, como em *Doces Poderes* (95), de Lúcia Murat. Sistemas invisíveis de poder e determinações econômicas inelutáveis favorecem comportamentos regressivos.

#### COMPONDO AS REFERÊNCIAS

As personagens pautadas por um “caráter destrutivo”, de negação da vida, de vingança indeterminada contra o mundo não são uma exclusividade da década. Compõem um conjunto em que ressoam traços de décadas anteriores quando, seja no teatro, na literatura ou no próprio cinema, o ressentimento se fez figura nuclear, notadamente num filão que tem como eixo a tematização da decadência dos códigos patriarcais; caso, por exemplo, da literatura de Lúcio

Cardoso e da dramaturgia de Nelson Rodrigues, ambas de significativa presença na produção cinematográfica desde os anos 60, obras em que a frustração no casamento, a obsessão, enredamento no passado geram cadeias de vingança que se somam a um mal estar no mundo do trabalho (arrivismo galopante) e no todo social, temeroso das violências dos pobres (que se dá quase sempre entre eles mesmos). Em foco a decadência familiar, o arrivismo ou a vingança da autoridade em crise, o que temos é a disseminação de traços que o cinema dos anos 80 sinalizou no corpo social, em obras como *Eles não usam black-tie* (1980), *Anjos de arrabalde* (1989), *Das tripas coração* (1983), *Inocência* (1983). Carlos Reichenbach, Ana Carolina e Walter Lima Junior retomaram, nos anos 90, esta questão em filmes significativos. A eles voltaremos. Mas antes uma exposição de referências teóricas e um comentário ilustrativo sobre o filme de Leon Hirszman servirão aqui de preâmbulo, pois nos ajudam a compor o quadro desejado face ao movimento do cinema (e da sociedade?) que interessa aqui destacar.

Os sentidos da noção central aqui mobilizada ficarão delineados, em parte pela referência às situações práticas e sociais em que ela ganha lugar como comportamento reativo. Para uma referência mais específica, devo esclarecer que os textos<sup>1</sup> tomados aqui como baliza são: (1) as passagens da Genealogia da moral em que Nietzsche se ocupa diretamente do que mais tarde Max Scheler iria denominar “fenomenologia do ressentimento”, (2) as definições do próprio Max Scheler que também envolvem o terreno de uma “sociologia do ressentimento”, (3) o que Fredric Jameson observa em seu capítulo “Authentic Ressentiment” (em francês no original) de seu livro *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, e (4) o que René Girard comenta sobre Nietzsche e Scheler quando, em *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*, apresenta a noção de “desejo mimético” que envolve a questão do ressentimento e a inscreve em outro quadro teórico pautado pela idolatria e pela inveja.

Meu objetivo não é me alinhar a nenhum destes autores. No trato com a noção chave, procurarei me ater ao nível do que Scheler define como o da “fenomenologia do ressentimento”, ou seja, a caracterização de um processo de “auto-envenenamento psicológico” que pode se associar à procura da vingança que, por impotência, sentimento de inferioridade, se adia e, finalmente, se descola dos motivos iniciais e pode perder seu alvo, gerando excessiva suscetibilidade, agressividade indeterminada. Evoco brevemente este quadro apenas para lembrar as circularidades presentes na variedade de formulações, pois o

meu objetivo é só observar a recorrência e o modo como a figura do ressentimento se apresenta, procurando uma visão preliminar de conjunto, preparatória a uma investigação mais fina onde estará mais presente a questão teórica. Por ora, a acepção do termo aqui adotada vai se evidenciar na lida com os filmes, tal como, de imediato, acontece no recuo que faço ao que pauta os conflitos centrais de *Eles não usam Black-tie*.

Tal recuo nos coloca num terreno onde se defrontaram duas tendências da dramaturgia brasileira com que o cinema dialogou a partir dos anos 60, uma voltada para a representação dos dramas familiares em conexão com situações de classe e com a vida política, outra voltada para o terreno das paixões, desejo e sexualidade, mais afetos ao que se analisa a partir dos instrumentos oferecidos pela psicanálise<sup>2</sup>. Tomando Oduvaldo Vianna Filho como símbolo da primeira vertente e Nelson Rodrigues como emblema da outra, o que se pode verificar no cinema brasileiro dos anos 70 aos anos 90 é a hegemonia incontestada da segunda vertente, a que tem como eixo o autor de *Toda nudez será castigada* e as tendências a ele afinadas na lida com a experiência nacional. É por esta via que tem vindo a primeiro plano a questão do ressentimento, embora Oduvaldo Vianna Filho e Francesco Guarnieri, ambos praticamente fora das telas nos últimos vinte anos, a tenham também focalizado, como se verifica, de imediato, no exemplo de *Eles não usam Black-tie*. No cinema de Leon Hirszman, a dimensão psicológica de desejo e frustração esteve sempre presente como referência a um comportamento regressivo que impede a superação de um estado de coisas que oprime as personagens, condena-os à circularidade. Isto se afirma desde a sua adaptação de *A falecida*, em 1964, texto em que o ressentimento contra a vida e a formulação de um ideal ascético alcança sua mais veemente expressão na personagem de Zulmira<sup>3</sup>. Na mesma tônica, Leon se interessou, em sua adaptação, em 1972, do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, pela fragilidade do humanismo de Madalena e sua impotência diante do poder e do ciúme doentio de Paulo Honório, dado que a levou na mesma direção de Zulmira, embora sem a volúpia de mulher culpada e exibicionista. Tanto num filme quanto noutra o casamento é o inferno e os maridos são personagens enredados num círculo de desconhecimento que só no final lhes oferece um momento de verdade. Em *Eles não usam black-tie*, Leon inverte os termos da equação e focaliza o casal operário como núcleo de uma vida solidária, deslocando a questão do ressen-

timento para o eixo do conflito de gerações. Adapta a peça inaugural de uma dramaturgia de esquerda que transforma o trabalhador – e sua ação pública mais emblemática: a greve – em centro da cena. O objetivo é discutir as condições da militância de classe; discutir que tipo de sujeito conduz as coisas numa direção construtiva, que estilo de luta pode ser visto como expressão de uma vontade de mudança, de doação, de consistente encarnação dos valores da solidariedade, e não apenas da vingança pessoal do pobre contra o rico pautada pelo ressentimento. Para separar de forma pedagógica o teor das ações, a construtiva (consciência de classe) e a reativa (rancor pessoal), o filme discute a questão do “que fazer?” a partir de um imperativo de contenção das emoções (como o ódio) e de desenvolvimento de uma capacidade de transcender as disposições individuais, que são psicológicas, rumo a um pensamento político (o conteúdo da proposta política de Guarnieri-Leon não está em discussão aqui, nem seu posicionamento específico diante da questão do movimento sindical no ABC paulista).

O militante Sartini encarna o ressentido de esquerda, que atrapalha porque “porra louca”, vingativo, que perde o raciocínio nos lances de explosão pessoal confundida com a “necessidade” política. Na outra ponta do espectro, temos Bráulio, militante operário que encarna a razão, sempre disposto ao debate e com espírito democrático. Acima de tudo, ele é o não ressentimento – sempre disposto à compreensão do outro, ao debate político impessoalizado, sem vingança. Por isto mesmo é apresentado como alguém mais útil à luta sindical, coisa que a polícia também teria compreendido, escolhendo-o como alvo justamente quando está exercendo suas virtudes de figura da razão. Sua morte, uma vitória imediata do ressentimento que a direita explora, é um fato que Otávio, a personagem imperfeita, porém honesta e razoável, deve tornar simbólico para que, num plano mais mediato, Bráulio seja exemplo edificante, tenha destinação histórica. Otávio é o protagonista que se desenha fora do padrão do modelo impecável, permanecendo na escala do “humano”, o que o torna o polo de identificação para a platéia. O drama realista tem uma estrutura que deve se assentar nas figuras médias, como ele e sua família. Esta é o outro eixo fundamental ao longo do qual as ações se organizam. Não por acaso, boa parte das cenas se dá na casa de Otávio, notadamente a do desenlace, quando após o clímax definido pela morte de Bráulio, o epílogo traz o casal, Otávio e Romana, a marcar a continuidade da vida e da luta paciente.

Tanto quanto a morte de Bráulio, o ponto chave de *Eles não usam black-tie* é a traição do filho João à causa operária, que faz o drama doméstico evoluir em torno do conflito de gerações que, neste contexto, se articula à questão política. Embora a vida de João, de início, apresente elementos típicos a um futuro promissor (tem emprego bom, vai casar e a namorada revela uma gravidez que ele recebe muito bem), determinados problemas agem sobre traços seus que se desenharam, no filme, como falhas de caráter. Há um diagnóstico de má formação. Motivos psicológicos, geradores de vulnerabilidade moral, estarão na base de sua conversão ao inimigo de classe. Para tanto, basta um gesto mais incisivo de uma figura da tentação na conversa da mesa do bar (“alie-se a quem tem poder, saia daqui para outra melhor, às favas os valores de solidariedade, estes que seu pai encarna”). A traição aqui tem desqualificação imediata porque afeta o polo oprimido, os que vemos apanhando da polícia, os que são explorados pelo baixo salário. Ou seja, no filme, a revolta contra o pai tinha de ser preparada e justificada pela conformação psicológica de João, notadamente pelo ressentimento como fator regressivo, impeditivo da lucidez, que explica as conversões à direita como esta do filho que vira dedo-duro e furador de greve, sem nenhuma consciência coletiva. O discurso crítico endereçado ao comportamento desviante (ou alienado), apolítico, acentua uma estrutura psicológica de base, dentro de uma tradição da cultura da esquerda que faz do ressentimento a mola dos equívocos da classe oprimida, do homem injuriado, cuja não lucidez o projeta em direção a vinganças pontuais (o roubo, agressão) ou a um comportamento de gang que pode chegar ao limite de um engajamento fascista (onde a revanche contra o mundo atinge sua feição mais sinistra, provinciana, racista).

Se tomarmos o fato de *Black-tie* ser um dos raros filmes brasileiros de ficção a tematizar a vida de operários e um assunto como a greve, pode-se tomá-lo como uma espécie de filme-marco, dotado de um tom profético à revelia. Pois a cena final é de homenagem a uma geração que traz consigo a tradição da consciência de classe, mas a personagem que iria se fazer mais frequente nas telas seria a afinada a esse filho que pega o ônibus para viver a sua própria desventura na solidão, longe da cultura militante dos pais. Foi ele quem teve sucessores a partir da década de 80, não Bráulio ou mesmo Otávio. Os filmes de ficção preocupados com a militância operária entram em recesso e a dramaturgia do polo industrial em torno de São Paulo se ocupou mais, em sua crítica social, de outros aspectos da vivência, seja do

operário, seja de outras figuras do trabalho na periferia, como em *Anjos de Arrabalde*, de Carlos Reichenbach, e em *Beijo (91)*, de Walter Luiz Rogério, onde as questões da vida afetiva e os ressentimentos vieram a primeiro plano.

#### OLHO POR OLHO, MIOPIAS VINGATIVAS

Nos anos 90, o eclipse da ação política em favor da vingança pessoal tem seu exemplo mais emblemático na figura do ex-militante de *Ação entre amigos* (1998), de Beto Brant. Temos aí a passagem ao psicológico como o tema por excelência do filme que, quase como um teorema, expõe o movimento da figura do ressentimento e da fixação regressiva. Aqui, estamos no terreno de um projeto de vingança cujas coordenadas, motivo e alvo principal são tramados com todo detalhe dentro de uma concepção do roteiro bem armado, que segue o formato da “filosofia da composição” de Poe, quando o escritor expõe sua concepção do conto e de sua eficácia: trama bem urdida, concisão, encerrar com a reviravolta que surpreende e redefine tudo com chave de ouro. É isto o que acontece neste filme, muito mais voltado para o primado da trama, da velocidade dos efeitos e do grand finale desconcertante, do que para uma exploração mais funda da subjetividade, das questões que dilaceram o ex-militante diante do fracasso de um projeto político e das feridas não esquecidas, diante da tortura e do assassinato da sua mulher pelo aparelho repressivo. O filme começa pela evocação perturbadora do terrorismo de Estado e dos seus helicópteros habituados a jogar prisioneiros vivos no mar. Acompanhamos a trama, no presente, de um militante que, embora vivendo um momento em que pode se ampliar o horizonte de atuação política com a vitória do candidato que ele assessora e que, por convite, deveria seguir no mandato em Brasília, opta por um projeto que, totalmente inserido na esfera da vida privada, significa, para ele, um ajuste de contas, sem nenhuma consequência política, com o torturador que nunca esqueceu e que acabou por encontrar depois de alguma investigação. Outros ex-militantes, amigos de sempre, são convidados a participar do plano de vingança num fim de semana que deveria ser de uma já rotineira pescaria. Monta-se um laboratório que vai reproduzir o passado: uma ação em grupo, uma missão. Agora, sem nenhum horizonte político. E temos a fragilidade dos amigos que, embora sem convicção, se deixam enredar pelo projeto de reencontro com o torturador, o que pode ser tomado como um dado de precariedade pessoal que projeta sobre sua militância passada uma sombra de inconsistência. O filme precisa, para a sua

velocidade, da baixa resistência e da vulnerabilidade de todos diante do líder, polo mais impositivo, convincente porque tem a força de sua obsessão. Os amigos, até o último momento, fazem suas ponderações mas são inéptos na prática. Em favor da trama, eles deveriam assim ser, e não têm chances de alcançar maior densidade. Tal como no passado, as coisas vão dar errado. Lá, o número de variáveis era maior do que a equação dos militantes havia suposto, em sua subestimação do adversário e de seus métodos; aqui, equívocos grosseiros voltam a lançar a ação pretendida no abismo. O efeito da trama será justamente o da ligação entre um detalhe e outro (o do passado e o do presente), de modo a mostrar como a ironia do destino age nas duas ocasiões. A nova missão, embora atinja o alvo, paga o preço de uma revelação vinda da própria voz do torturador aposentado que se vingava quando já está fora de combate: um dos militantes traiu o grupo lá no passado. O surto colérico do protagonista não pode se interromper e, morto o inimigo, toda a carga de anos de ressentimento lhe dá energia para a corrida até a estação onde está o suposto, porém não de fato, traidor (exatamente o amigo que não o seguiu até o fim na insensatez). Lá chegando, ele mata o "traidor" num lance espetacular, à vista de todos. Preso, sua última imagem é de alguém arruinado, culpado de um homicídio que resultou do equívoco. A psicologia prevalece sobre o raciocínio político, e temos o exemplo de uma relação com o passado que, embora sirva de pretexto para a denúncia da tortura e do terrorismo de Estado, tem um teor regressivo, pois sugere a conexão direta entre ressentimento e condição de liderança na luta armada, tal como o faz *O que isso, companheiro?*<sup>4</sup>.

Na ordem familiar, reitera-se essa mesma articulação sui generis entre senso de impotência (diante de um fato consumado indesejável), agressividade mal administrada (dirigida a quem está na origem ou simboliza uma carência) e ruminação de projetos de vingança, ora adiados, ora conduzidos de forma a produzir efeitos desastrosos. São histórias diferentes e filmes desiguais no valor, mas é curiosa a simetria que se verifica entre o namorado rejeitado de *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 96) e o marido traído do terceiro episódio de *Traição* (98), intitulado *Cachorro*, dirigido por José Henrique Fonseca. Homens que perderam a auto-estima invadem o espaço de suas mulheres para uma atitude de retaliação que termina com a sua própria morte, gerada por oscilações de um ressentido que se faz protagonista de uma vingança desajeitada que encontra vias de canalização da violência contra alvos deslocados (o ex-noivo mata a mãe

de Dalva; o marido traído mata a mulher na recepção do hotel) e, no final, contra si mesmos: em certo momento entregam a arma que trouxeram a alguém que os mata, cumprindo um desígnio auto-destrutivo. A situação de Dalva e de Vitor, ilhados na casa cercada pela polícia e pela reportagem melodramática da TV, confere ao gesto dos dois protagonistas a dimensão de uma dignidade a preservar (é preciso que o impasse da relação se resolva entre eles e é preciso que o filme destaque a distância entre a relação real e o discurso da mídia). Já o marido traído, no caso da adaptação de Nelson Rodrigues, entrega a arma a um garçom que nada tinha a ver com a briga, e morre de forma grotesca. Há em *Cachorro* uma exploração menos feliz da ruminação do ressentido, mas vale ressaltar o ponto comum deste desenlace desafortunado que, afinal, reverbera nos anos 90. O chofêr de taxi de *Perfume de gardênia*, de Guilherme de Almeida Prado (95), é abandonado pela mulher. Esta resolveu ser atriz num passe de mágica, seguindo sem brilho uma carreira que não poderia mesmo ser uma maravilha, enquanto ele passa a viver obsecado pela retaliação que adia por 10 anos, até que monta um esquema que talvez lhe permita um crime perfeito: passa a confessar outros crimes que não cometeu para que a polícia se acostume com a sua "mania" e não acredite quando ele vier a matar a ex-mulher, esquema que acaba não dando certo porque quem será preso, para desespero seu, será o seu próprio filho, acusado da morte da mãe. Mesmo sem o crime ou o ato mais radical de vingança, o rancor campeia na crise da figura masculina de *Um copo de cólera* (Aluizio Abranches, 99), figura de que o romance de Raduan Nassar faz um raio X naquela auto-exposição típica à narrativa em primeira pessoa, traduzida com alguma dificuldade pelo filme. Tal personagem, em seu enfrentamento da figura feminina, mais forte e mais consistente do que ele, exhibe de forma canônica a retórica do ressentido. Inseguro, se agita, cultiva o surto de cólera que, em outros terrenos e em outra classe talvez resultasse em ação mais efetiva, mas aqui é delírio, verborragia, a virilidade como domínio e agressão, fantasias infantis. Neste caso, vale a anatomia que dissecou a circularidade de pequenas vinganças ruminadas e das catarses deslocadas de um herdeiro da cultura da Casa Grande cuja inscrição na modernidade vemos aí na sua reação à figura da mulher urbana, não mais sinhazinha.

*Um copo de cólera* define um laboratório dramático enclausurado no espaço da fazenda. Em outro eixo, o do conflito entre gerações, um ambiente não menos clássico dos romances — a ilha do farol — oferece o espaço fechado

para um drama de família em que a figura identificada com uma ordem patricarcal em crise destila seu ressentimento na nova geração. Falo de *A ostra e o vento* (97), de Walter Lima Jr., onde o homem arcaico do farol é pai da adolescente que vive intensamente seu "despertar da primavera", para lembrar o título de Wedekind. O pai condensa os traços da clausura e de um mundo condenado, reúne o ciúme de ontem (pela mulher que o largou) e o ciúme de hoje (pela filha, espelho da mãe, que se prepara para a recusa desta prisão), sentimentos envenenados pela experiência passada que se desdobram numa postura de rechaço radical de qualquer arejamento da vida adolescente que o cerca, provocando o desastre geral em que a figura da promessa perde o jogo. Outra crise da Casa Grande, ligada ao tema da decadência em Minas Gerais, é a de Ana, a protagonista de *O viajante* (99), filme de Paulo Cesar Saraceni, adaptando texto de Lúcio Cardoso. Viúva, dona do casarão de província, Ana é outra figura do ressentimento. Cerceada pelo código moral religioso, e pelos cuidados que deve ao filho mongolóide, ela tem sua solidão rompida pela chegada do viajante. Há a sedução e o caso efêmero, seguido da culpa pela morte do filho em "acidente" que ela própria provoca; há as ilusões românticas dignas de uma adolescente, o ciúme digno de uma velha invejosa. E o final sela a solidão da protagonista, não compensada pelos monólogos amargurados em que ela reitera o motivo clássico do silêncio de Deus.

Uma mistura perversa do público e do privado, já presente no dramas de família na baixa classe média pontuados pela intervenção da mídia (como em *Um céu de estrelas*) se faz mais sistemática quando o ambiente é a favela, em que as relações de família e velhas amizades viram logo assunto geral. Em contextos sociais distintos, poluídos o encontro amoroso e a amizade, as histórias de vida privada sinalizam, no microcosmo de pequenos grupos, um horizonte de isolamento, dissenso geral (apesar do entrelaçado novelesco de alguns filmes, em que todo mundo tem a ver com todo mundo) em que prevalece a violência como resposta não só à pobreza mas também ao fracasso. E o darwinismo social irremediável encontra sua versão caricata e, a seu modo, contaminada pelo ressentimento que tematiza, em *16060* (97), de Vinicius Maynard. Há filmes em que figuras pares, de mesma origem ou destino, vivem uma crise de relações que pode encontrar versões sinistras, como na engrenagem que elimina o jovem que interpretou Pixote, assediado pelo ressentimento do irmão e pelo ódio da polícia – *Quem matou Pixote?* (Joffily, 96). Lances de

inveja com destino trágico são comuns nos filmes que focalizam personagens das favelas que sucumbem a rompantes violência onde se somam, ao interesse ou ao roubo, o terreno do desejo e da inveja. É o caso dos meninos de Murilo Salles, notadamente Branquinha, cujo perfil é o de uma subjetividade totalmente imersa no complexo dos quinze minutos de fama, inserida no circuito de uma cultura do narcisismo administrada pela mídia – esta mesma que funciona na cultura dos jovens recrutados pelo narco-tráfico, ansiosos por prestígio e dinheiro, não atraídos pela vida de caixa de supermercado, de office-boy ou de desempregado crônico. Se dá o mesmo no caso de Lucinho, o amigo-irmão de Orfeu no filme de Carlos Diegues (99), que termina por assediar Eurídice, atizado por um desejo que passa pela mediação do amigo artista e que termina por gerar a morte em parte "acidental" da moça (há uma pedra no meio do caminho, e uma bala quase perdida). O interessante aqui é este detalhe de roteiro que nada tem a ver com a peça de Vinicius de Moraes e se introduz como um dado de época, digamos assim, pela repetição que apresenta face aos outros filmes que lidam com um universo social semelhante. Em *O primeiro dia* (Walter Salles, 98), o bandido que saiu da cadeia mata o amigo por força do constrangimento causado por uma engrenagem que os ultrapassa, e dá a ele, antes de morrer, o tempo para que se lance numa liturgia do ressentimento, aqui proferida pelo que ela tem de diatribe universal. A conversa com Deus tem como pressuposto o engodo geral, funciona como uma anti-louvação enunciada a partir da miséria maior de quem vê consumado um desenlace que era desde sempre quase certo.

Esta imprecisão contra Deus, no desespero, é o que resta também ao Corisco de *Corisco e Dada* (96), de Rosemberg Cariri, embora o cangaceiro retenha neste filme seu estatuto de herói popular. No mais, a dimensão de revolta contra o quadro institucional e a estrutura de poder sai de pauta; os gestos e opções se reduzem ao encontro de um caminho pessoal dentro da ordem ou de suas brechas, prevalecendo a violência como atividade lucrativa. Mesmo na esfera do pobre predomina o bandido como fonte de violência repressora, intimidativa, que exerce o terrorismo e a intimidação para manter a sua imagem de machão, como estratégia de poder. A competição se acirra, e a luta pela sobrevivência põe o favelado contra a favelado, o habitante da periferia contra o habitante da periferia. Essa violência dos pobres entre si se faz sob os olhares pouco intervenientes do Estado ou de alguém de outra classe que, como o americano de *Como nascem os anjos*, dá mostras de seu humanismo e

compreensão diante dos lances mais incivilizados dos que vêm do outro espaço social e invadem o seu.

Tomando a figura do estrangeiro, e suas vicissitudes na periferia, é singular – e de maior densidade – o tratamento dado a Sarah Bernhardt em *Amélia* (2000), de Ana Carolina. Parte-se aí do estranhamento mútuo de dois mundos numa tragi-comédia que recompõe as questões psicológicas tematizadas antes pela cineasta no âmbito da vida privada, e agora numa metáfora que tem uma ressonância social e histórica mais definida. Ela sempre focalizou personagens femininas que se rejeitam, ou querem dominar uma à outra, e por fim revelam uma dependência mútua. É uma lógica nas relações pessoais que marca os filmes da diretora desde os anos 70. Em «Amélia», essas relações se projetam numa metáfora do tipo nacional, nos eixos centro-periferia e colonizador-colonizado. Com originalidade, o filme faz com que Sarah Bernhardt se encontre com as três mulheres do interior de Minas em pleno Rio de Janeiro após a morte de sua camareira, a Amélia do título (e do famoso samba), que era a terceira irmã desta família mineira. Não é projeto da atriz francesa se contaminar com a periferia, representada pelas mulheres, nem elas querem tal interação. São mundos distantes que, no entanto, se encontram e se contaminam. Sarah Bernhardt proclama sua diferença em relação às brasileiras, mas também tem o seu lado histérico, de dependência, embora diga que conquistou o mundo. Amélia é a irmã que perdeu a identidade, que se tornou um prolongamento da atriz francesa muito antes de morrer, mas que também pode representar uma espécie de vitória da oprimida, pois criou em Sarah Bernhardt um tipo de carência que só ela pode suprir. Com a sua morte, essa carência só pode ser resolvida pelas suas substitutas, as duas irmãs e a empregada, apesar da sua relação com elas ser conturbada. Tudo vira uma terrível vingança no final, quando Francisca tira as almofadas onde Sarah deve cair atrás do cenário da ópera, e a atriz vem a perder a perna em função da queda. Há, portanto, uma simbiose em *Amélia* entre a francesa e as brasileiras. Symbiose assimétrica, desigual. Mas ainda assim simbiose, dependência e ressentimento mútuos. Essa é uma maneira nova de trabalhar a relação entre colonizadores e colonizados, reiterada quando o filme mostra, em seu epílogo, as brasileiras fazendo uma figuração ridícula num espetáculo parisiense, encerramento em que o kitsch é total, o índio falso, a pura aparência. Mas a imagem da Sarah Bernhardt não é menos terrível: é uma mulher de perna de pau declamando Gonçalves Dias, uma diva que perde a pompa enquanto as três caipiras, com suas picuinhas, contaminam o seu mundo.

#### ESPAÇOS DE REDENÇÃO

O quadro aqui resumido não é absoluto, e exemplos significativos, que fizeram sucesso no cinema dos anos 90, mostram o quanto há, no público, uma receptividade ao que se manifesta como um antídoto a tal mal-estar, o que quase sempre vem da comédia, seguindo o imperativo de conciliação do gênero. O caso mais interessante nesta linha, num cinema urbano sem cristações, disposto a fazer da conversa informal e da fala direta ao espectador os canais de fluência que dão o tom, é *Amores* (98), de Domingos de Oliveira. Ele funciona, neste contexto, como se tivesse sido programado para negar ponto a ponto esta pauta das frustrações, ressentimentos, retaliações. Tal como no insular *A ostra e o vento*, temos aqui um pai separado da mulher que tem de educar a filha e enfrentar as angústias de quem vive tal relação pai-filha na forma do fascínio e do medo de uma perda que se confirma a cada passo, a cada dia. Com a diferença de que, neste caso, a figura do pai, centro de consciência das tramas e mestre de cerimônias deste teatro, já superou a crise com a ex-mulher, sem mágoas, como também supera o sentimento de posse dirigido à filha e a tudo o mais, no que é acompanhado pelas outras personagens, de modo que os tropeços se sucedem com humor e as perspectivas de solução se confirmam ao final. O espaço urbano do Rio e suas conexões oferecem o caldo de cultura para uma assimilação das vicissitudes da vida afetiva moderna.

Tal arranjo não é exclusivo, porém, ao mundo urbano. E a originalidade de um filme como *Eu, tu, eles* (Andrucha Waddington, 2000) é de colocar uma experiência de conciliação (embora tensa) em pauta em pleno sertão dos patriarcas, um sertão que mudou e aparece agora em versões distintas. O filme trabalha a unidade familiar com um certo grau de isolamento semelhante ao de *Vidas Secas*. Há uma pequena cidade perto, há o mundo do trabalho e há relações de poder. Claro que a chave é outra. Há a ausência de dois elementos que costumavam estar presentes nos filmes situados no sertão: a violência e a religião. Ao contrário, o que existe é a capacidade das personagens chegarem a soluções de compromisso. A protagonista, Darlene, sai da cidade, tem um filho, volta com ele crescido e aceita se casar com o homem mais velho, Osias. Pragmática, ela se casa não por afeto ou desejo sexual: um dispositivo de sobrevivência. No entanto, Osias faz com que ela trabalhe sem parar, quase como uma escrava. Diante da figura do patriarca, do poder, ela não bate de frente; monta um estratagema: olha

em volta e seduz o primo do patriarca. Ele é uma figura mais afetiva, que lhe dá atenção, mas não é um homem sedutor. No triângulo peculiar, o papel do primo é cozinhar, levar a comida para Darlene no eito. É um outro arranjo. O que lhe falta, a ela que tem a segurança com o patriarca Osias e a proteção do afeto do primo, é uma vida sexual menos morna. Darlene busca um terceiro amante, o forasteiro jovem. Cada novo personagem que entra no jogo corresponde a uma recomposição dos demais. Formado o quarteto, este nunca se mostra estável. No final, Osias exerce o patriarcado e registra todas crianças que ela teve em seu nome. No derradeiro plano, um plano geral filmado de cima, vê-se o quarteto. O primo e o jovem forasteiro entram na casa, e são acompanhados por Darlene, deixando Osias sozinho lá fora. O espectador espera que finalmente ocorra uma ruptura. Mas a mulher volta e olha para o marido de frente: parece que um novo arranjo é possível, mas há o lado do impasse, da tensão não resolvida. Descarta-se a violência (a mesma presente na maioria dos outros filmes que lidam com a vida conjugal), o esteriótipo da honra do macho ofendida. O filme gira em torno de acordos pragmáticos: não há ideologia, não há religião, não há uma pauta moral. Há expedientes que, embora na esfera popular, lembram *Amor & Cia* (98), de Helvécio Ratton, cujo tema é o adultério. Nele, se descartam as noções aristocráticas de reputação, de lavar a honra com sangue, para que prevaleçam os interesses pragmáticos da empresa. Em *Eu, tu, eles*, não foi interesse do diretor forçar os conflitos latentes, ou politizá-los. O filme vê com simpatia a administração da vida tal como ela é feita pelos personagens populares. Vale aí o pragmatismo como expediente, a manipulação que Darlene faz dos homens em função de seu interesse, escapando aos limites da ordem familiar. Dado que a moldura da situação é a sociedade patriarcal, a resposta dela é altamente inteligente, invertendo o jogo e deixando o rancor para a figura masculina.

Para encontrar uma personagem positiva, *Dois Córregos* (Reichenbach, 99) faz o recuo ao passado e focaliza um militante da guerrilha que é, em tudo, o oposto da figura do ressentimento, pelo equilíbrio e ações nobres, pela marca deixada na sobrinha que é o foco da recordação que estrutura o filme. No início, ela chega ao sítio da família para uma reintegração de posse que se dá nos anos 90, ocasião para a percepção do contraste entre as figuras grotescas que a cercam (o advogado que só pensa em cifras, os seguranças, a culpa dela própria diante da situação que lhe joga na cara que tudo persiste) e a memória do tio desaparecido aguçada pela volta ao espaço em que

ocorreu o contato inesquecível quando era adolescente, momento de descobertas. A memória traz um humanista de mão cheia, homem sensível (a música), pai (a memória dos filhos de quem foi obrigado a se distanciar e a quem deixa um legado espiritual nas cartas que enterra no sítio), marido (dá sinais de compreensão face à ex-mulher, mãe dos meninos), amante (em seu encontro com a empregada do sítio), tio e conselheiro (o bom senso na lida com o fascínio das adolescentes, a sobrinha e uma amiga). Sua nobreza se realça pelos contrastes; seja com a própria irmã dona do sítio, burguesa mesquinha que não aparece em cena mas de quem se fala muito; seja com figuras masculinas machistas, em particular, o soldadinho fascistóide, namorado da empregada. Escondido da repressão, ele permanece no sítio num tempo de espera preenchido por este leque de relações avivadas pela identificação entre sujeito (a sobrinha) e objeto (ele mesmo) da memória. Até que o ressentimento entre em ação: o soldado ciumento vem fazer escândalo no sítio, obrigando o militante a se mostrar para defender a mulher que ama, comprometendo a sua clandestinidade. O militante toma o rumo do rio, desatraca o barco e desaparece. Completado o ciclo, restam as imagens de desencanto na volta ao presente enquanto ouvimos as palavras do militante dirigidas à nova geração representada pela imagem de seus filhos sós na estrada. Figura portadora dos bons valores, até o limite da idealização, tal personagem tem uma dimensão dialógica no cinema dos anos 90, um contraponto, tal como, de formas distintas, encontramos também em *Amores e Central do Brasil* (Walter Salles Jr., 98), cada qual na sua chave.

Se em *Dois Córregos* o antídoto face aos dramas do ressentimento deságua na recordação de um encontro da adolescência, em *Central do Brasil*, alegórico desde seu título e em toda a sua parábola de redenção moral, o contraponto a este espírito de vingança contra o mundo se constrói no motivo do encontro inesperado, agora entre uma velha dama indigna e uma figura de inocência. O roteiro se assenta numa polarização entre bem e mal sem a qual a reviravolta final não teria o mesmo efeito. É preciso que Dora concentre em si muito do que se viu, nas telas, de egoísmo, rancor, disposição ao engano, insensibilidade, compondo o tipo "cada um por si e Deus contra todos", quando a fórmula vira realismo e perde o humor que tinha em *Macunaíma*. É preciso que as pessoas enganadas estejam no limite da carência e da vulnerabilidade para que a atitude ignóbil de Dora não deixe dúvidas quanto às proporções de sua vilania que nem mesmo honra a dimensão mer-

cantil de sua prática de escrevente tão útil na aparência. E é preciso que a vulnerabilidade e o teor da ameaça à inocência desprotegida cheguem ao paroxismo para que Dora, não sem oscilações, se digne a enveredar pelos caminhos da compaixão. Daí o horror da estação Central, dos crimes à luz dia, do tráfico de crianças, tudo o que Dora e Josué deixam para trás no movimento rumo ao campo idealizado, percurso que a velha senhora impaciente e o menino às vezes petulante, às vezes vitimoso, mas sempre inteligente, devem fazer para que ele possa ser entregue à família. Cumpre-se aqui o roteiro à Wenders dessa relação entre adulto e infante que começa hostil, tem tropeços, evolui e chega ao amor, numa aclimação às vicissitudes brasileiras que se realça ao longo da jornada. O filme faz convergir novos lugares e novos sentimentos, amplia o horizonte à medida em que a visão se areja nos espaços abertos. E há um ponto de inflexão fundamental, vivido na pequena cidade tomada pela procissão, pela exaltação religiosa, condição para que Dora tenha a morte simbólica e renasça outra, redimida, iluminada, momento a partir do qual tudo flui em direção ao desenlace que sela o encontro entre ela e o garoto como experiência redentora. O garoto aí é o Pixote que encontra a figura materna substituta e se salva, ao contrário do menino de rua original que busca a mãe provedora na prostituta, mas esta se comporta segundo a pauta do real, não da parábola, e repõe, no desenlace, os impasses que sempre marcam os finais de Babenco. Josué é o menino do cinema contemporâneo que partilha com o italianinho de *A vida é bela* e com a antecessora Alice, de Wenders, a graça de uma volta ao lar, apesar de tudo. Meta feita impossível para tantos outros garotos que dominam as telas, notadamente nos anos 90, como encarnações derradeiras do humano, valor ainda defensável num cinema que observa o seu entorno como uma terra devastada onde adultos não mais convencem ninguém de que acreditam mesmo em algum valor alheio ao interesse imediato (e as coisas vão mal porque a mão invisível não funciona como esperado). Tais crianças despontam como as últimas personagens a sancionar o drama sentimental levado a sério e sem subterfúgios, a tornar possível um esquematismo moral ofensivo para quem procura algo mais realista distante das parábolas de inspiração bíblica: Destas, Walter Salles, com seu talento, nos ofereceu a mais bem sucedida, onde o final lacrimoso é lance de melodrama que, no entanto, procura a sansão estética na poeira de contundências sociais que o perfil documentarizante de

*Central do Brasil* consegue levantar, seja em suas imagens de abertura, seja na estrada. O desfile de rostos a ditar cartas é de uma densidade rara no cinema brasileiro, tanto quanto algumas imagens desse percurso de migração às avessas que dialoga com os filmes do Cinema Novo, embora repita o clichê anti-urbano apoiado na polarização ética entre o arcaico (bem) e o moderno (mal), um clichê que o cinema brasileiro já havia aprendido a descartar.

#### UM FILME SÍNTESE: O RESSENTIMENTO DOS POBRES E O DOS RICOS

Os dramas sérios empenhados na composição de parábolas morais cujo desenlace é de redenção são raros hoje. Neste sentido, o filme de Walter Salles é o mais nítido dos contrapontos ao tom dominante num cinema brasileiro mais atento às experiências de fracasso, frustração e morte. Cada filme, tomado isoadamente, tende a assumir, de forma peculiar e às vezes questionável, uma postura estritamente psicológica ou moral face à experiência. Considerado, no entanto, em seu efeito global, esse cinema recente expressa as angústias que advêm da própria textura social marcada pelo senso de impotência diante de engrenagens gigantescas de poder que permanecem fora do alcance, no espaço *off*, talvez porque refratárias à representação visual, pelo menos dentro das formas escolhidas pelos cineastas. Embora aparentemente abstratas, estas engrenagens exercem papel fundamental, condicionando variadas formas de violência, incluindo as que se manifestam na vida privada enredada nos desejos miméticos e no circuito do ressentimento.

Dada essa configuração geral do cinema e o sentido que ela sugere, é contundente a provocação de Sérgio Bianchi feita em *Cronicamente Inviável*, título que por si só já é um diagnóstico. Trata-se de um filme que, por levar o mal estar ao paroxismo, vai ao ponto limite da discussão moral, tornando mais forte o senso da reflexividade, principalmente porque a fonte do comentário over que pontua muitas sequências é a do narrador-professor que se revela, gradativamente, ele mesmo uma figura chave do ressentimento. O filme de Bianchi, ao contrário da diatribe conservadora, exhibe a ironia ferina de quem tem a lucidez de não poupar o próprio centro do discurso. O ressentimento se escancara, vira tema de conversa, atinge a condição de traço fisionômico de uma classe média feita de denegações, infeliz porque está no seu lugar e gostaria de estar fora dele. Composição em mosaico, a montagem justapõe lugares nacionais emblemáticos, palcos de experiências limite de con-

fronto, feitas de ofensa e crueldade exatamente entre os que estão por baixo, ou levemente com a cabeça acima da superfície. São os elos menores da corrente que podem se apresentar em carne e osso, como o patrãozinho xingado que já não mais representa a ordem do capital em sua potência mais efetiva. Em seu começo, o filme explicita o problema da representabilidade: como tornar visível a lógica da iniquidade? e poderia ter avançado mais nesta direção. De qualquer modo, seu esforço de totalização põe aqui os brasileiros no laboratório do medo, das hipóteses idílicas ironizadas, dos ódios recíprocos que desmontam o mito da simpatia e do jeitinho, dos comentários ressentidos que azedam a alegria e o carnaval. É a gangorra entre a falsa conciliação e o surto colérico da empregada que não tem saída; o desencanto do rico, mas não tão rico, alienado que não queria estar aqui; a má consciência da mulher arrivista; o exibicionismo do homossexual metido a esperto; enfim, a mediocridade meditativa do professor contrabandista. Uns com vergonha do que são, outros com vergonha de onde vivem, o que lhes resta é partilhar o preconceito entre as regiões, a luta de classes, o ódio recíproco das etnias, a guerra dos sexos, a paranóia das cidades, a incompetência dos inconformados, a perversidade dos bolsões onde ainda se vive junto à natureza mas para destruí-la. Entre estes cacos, o nacional é experiência à revelia, ou espasmo de festa. No entanto, se impõe, pela própria estrutura do filme, como um território e como uma sina, tal como a mesa do restaurante -- o lugar do ressentimento dos ricos que se queixam como classe pouco à vontade neste país em que vivem na condição de "ocupantes" (Paulo Emilio) sem assumir responsabilidades sociais. É a partir daí que tudo, no filme, se irradia, no seu desfile de egoísmo, de mau caráter, traminhas de amor próprio, ridículas pretensões, inveja, improbidade, refinamentos no mal dizer. Aos que usufruem de um arremedo de filosofia, é incômodo o silêncio de Deus, motivo de muita conversa e de imagens aéreas reiteradas, circulares, obsessivas em torno do Cristo no Corcovado. Tudo na postura do filme exala uma provocação inconformada, embora às vezes ele também se contamine do ressentimento de suas personagens. Sua estratégia, no entanto, é insistir, exasperar, explorar certas repetições tal como na sequência final quando o olhar e a escuta insistentes se dirigem à fé radical, patética, louca, mas não menos efetiva dessa mãe sem teto cuja pauta de conselhos ao filho elenca os valores anulados na prática pelo dinamismo da sociedade. Resta, ao final o sorriso do menino, imagem derradeira destes infantes tão

onipresentes que, também neste filme, dão a tônica, agora como uma reserva ecológica não poluída, mas em vias de sê-lo, pois aqui caridade rima com frivolidade, um convite à agressão mútua dos infelizes entre si.

A violência dos pobres entre si e os surtos coléricos de personagens fracassadas é expressão de uma experiência social marcada pelo senso de impotência diante das engrenagens, vivência de becos sem saída que, no máximo oferecem uma figura intermediária, um capataz qualquer, para onde pode ser canalizada a revolta. Como observei, as esferas efetivas do poder permanecem uma espécie de buraco negro fora do alcance, ou mesmo do entendimento, pois a estrutura do jogo montado pelo cinema atual não tem propiciado vôos nesta direção. Não surpreende que o mecanismo recorrente, considerada a hegemonia da cena familiar, envolva obsessão, enredamento no passado, cadeias de vingança frustradas. Proclamada uma pauta de valores centrada na igualdade, o quadro institucional promete representação democrática, a publicidade atiga o desejo e simula oportunidades de consumo, mas o mundo prático frustra as expectativas porque nele igualdade e oportunidade são pautas de realização impossível. Diante dos obstáculos, e suposta a igualdade, resta a pergunta: por que ele e não eu? e a disputa perde limites, compondo um mundo onde é difícil encontrar personagens portadoras de valores que transcendam o lance imediato de realização de um desejo nem sempre legítimo, de modo que a competição, entendida como a regra geral do sistema, define a clivagem entre vencedores e vencidos. O derrotado se transforma num injuriado que, na dificuldade de ação retaliativa, ruma os projetos de vingança, canaliza a energia para esquemas obsessivos e termina por extravazar um impulso adiado e de energias acumuladas numa autoagressão ou numa ação deslocada onde dá tudo errado. Inocência? somente na figura do infante, espécie de reserva do que ainda pode gerar compaixão, encarnar valores, prometer; personagem por isto mesmo central no cinema mundial contemporâneo cujo lema parece ser: a criança é o universal que nos resta.

Notas:

1 Referência bibliográfica: Arantes, Paulo. *O ressentimento da dialética*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.

Costa, Jurandir Freire. "Aposta contra os ressentidos" in *Suplemento MAISI, Folha de São Paulo*, 16-97-2000. Gay, Peter. O cultivo do ódio: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud. São Paulo, Companhia das Letras, 1995. Girard, René. Mensonge romantique et vérité romanesque. Paris, Bernard Grasset, 1961. Jameson, Fredric. The political unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, Cornell University Press, 1981. Lash, Christopher. Refúgio num mundo sem coração. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991. Marton, Scarlett. Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche. São Paulo, Discurso Editorial, 2000. Nietzsche, Friedrich. Genealogia da moral. São Paulo, Brasiliense, 1988. Scheeler, Max. L'homme du ressentiment. Paris, Gallimard, 1970.

2 Ver Ismail Xavier, "Pais humilhados, filhos perversos: Arnaldo Jabor filma Nelson Rodrigues", in *Novos estudos CEBRAP*, n° 37, novembro de 1993.

3 Ver Ismail Xavier, "A falecida e o realismo, a contrapelo, de Leon Hirszman", in *Novos Estudos CEBRAP*, n° 50, março de 1998.

4 Sobre o filme de Bruno Barreto, ver Ismail Xavier, "Olha neutro e banalização: *O que isso, companheiro?*", in revista *Praga* n° 3, setembro de 1997.

## As bifurcações do tempo em *O Sertão das Memórias*

SÔNIA OLIVEIRA

PROFESSORA DO CENTRO  
UNIVERSITÁRIO NOVE DE JULHO

*O Sertão das Memórias* (1996), de José Araújo, mostra os habitantes de Miraíma, interior do Ceará, na luta pela reapropriação da água. Primeiro longa-metragem do diretor<sup>1</sup>, o filme é protagonizado por Maria Emilce Pinto e Antero Marques, pais de Araújo, o que imprime à obra um forte cunho autobiográfico.

Imaginemos *O Sertão das Memórias* como um sistema inteiro, composto por várias camadas, interligadas, de naturezas diferentes: *real*, *possível*, *virtual* e *atual*. Ressaltemos, entretanto, que essa classificação não se refere a um real pré-fílmico que seria captado pela câmera, assim como imaginavam os documentaristas do *Modelo Clássico Tradicional*. De outro modo, também não se refere às crenças de apreensão de uma realidade via o mínimo de intervenção técnica, tal qual pretendiam os precursores do cinema *direto* americano e canadense. Estabelecemos que *O Sertão das Memórias* possui uma dimensão do *real* – associada a outras naturezas temporais: *possível*, *virtual*, *atual* – como forma metodológica, uma convenção que nos permite entrar na obra para o desenvolvimento da análise. Consideramos que esse *real* não encerra uma cópia do fenômeno representado – o sertão, a seca, a luta. Ele possui apenas traços desta realidade fenomênica que se manifesta na estrutura diegética do filme como uma marca localizada entre as irrupções do *direto* e as seqüências de ações dos personagens. Desse modo, o limite que é comum entre esses dois aspectos é *o tempo presente: presente* da filmagem (do estilo *direto*) e *presente* diegético (da narrativa).

Reconhecemos a existência de um tempo passado, simultâneo a esse presente. Essa dimensão reúne um passado possível (imagens-lembrança dos personagens) e uma memória inscrita nos personagens (= virtualizações). Lembremos, pois, como assinala Gilles Deleuze<sup>2</sup>, que *real* e *virtual* não são naturezas opostas. Enquanto o *real* é definido pela sua materialidade ou presença tangível, o *virtual* é aquilo que há em potência.

Por outro lado, o *virtual* se diferencia do *possível* porque este já está todo constituído no enunciado; é um *real* latente ao qual falta apenas a existência. O *virtual* "é um nó de tendências"<sup>3</sup> que demanda uma solução: a *atualização*, algo que não estava previsto no enunciado. A *atualização* está para o *virtual* assim como a solução está para o problema que, ao ser dado, não prevê uma resposta. Se previsse, seria mais da ordem do *possível*, não da *virtualidade*. Por sua vez, o *possível* se opõe ao *real* porque tem como processo a realização. Já o *virtual* não se opõe ao *real* porque seu processo é de uma outra natureza, é a atualização. Conforme Deleuze:

*"Isso não é uma disputa de palavras: trata-se da própria existência. Cada vez que colocamos o problema em termos do possível e de real, somos forçados a conceber a existência como um surgimento bruto, ato puro, salto que se opera sempre atrás de nossas costas, submetido à lei do tudo ou nada. Que diferença pode haver entre o existente, se o existente já é possível, recolhido no conceito, tendo todas as características que o conceito lhe confere como possibilidade? A existência é a mesma que o conceito, mas fora do conceito." (Deleuze, 1988: 340)*

O autor também nos chama a atenção para o fato de que a característica do virtual é a multiplicidade; a exclusão radical do idêntico é a condição prévia do *virtual*. Enquanto isso, o *possível* remete à uma forma de identidade inscrita no próprio conceito. Na medida em que o *possível* se lança a uma realização

*"ele próprio é concebido como a imagem do real, e o real como semelhança do possível. A atualização do virtual, ao contrário, sempre se faz por diferença, divergência ou diferenciação. A atualização rompe tanto com a semelhança como processo quanto com a identidade como princípio." (idem)*

Ressaltemos, pois, que todas essas esferas têm a sua existência. O *virtual* não deixa de existir pelo simples fato de não identificarmos o espaço a que pertence ou que preenche. Sua existência é apenas de outra natureza, uma natureza que não se pode mensurar *a priori*, sem que se altere seu estado. Do mesmo modo, estas naturezas no filme se modificam mediante a mobilidade do centro por nós determinado, convenções que funcionam como chave de acesso à obra.

Da sala de fotos, passamos ao plano que introduz uma primeira virtualidade presente nas imagens que remetem aos quatro cavaleiros do *Apocalipse* de São João (*Bíblia Sagrada*). Assim como no texto bíblico, estes surgem no filme como testemunhas da miséria do mundo. A dimensão do *virtual* culmina de fato com um clássico preto-e-branco, momento em que surge uma mulher, a mesma do plano das fotos. Ela está no canto do quadro e, em *off*, manifesta-se: "Tudo acontece no instante do mundo, a soma de todos os meus momentos...". Nessa seqüência, ela tem um rosário a mão e reza em murmúrio. A oração é orquestrada por outras vozes: outras mulheres que surgem para acompanhar a primeira. Ela anuncia: "Eu sou Maria de todas as dores... encontrei as beatas às margens do mar da Galiléia, mulheres pescadoras pela salvação dos pobres da humanidade: Maria Valentina, Fransquinha e Maria, mulheres sertanejas, trabalhadoras dos pés, das mãos e das cabeças. (...) Quero contar as passagens da vida, a soma de minha dores e a contagem das minhas genuflexões...".

A narrativa empreende uma travessia com essa personagem virtualizada, a partir da qual ensaia um movimento de aproximação do *real* que ainda não fora introduzido no filme de fato, apenas anunciado pelo som direto que pudemos conferir na primeira seqüência. Essa aproximação começa a ser experimentada efetivamente com o *travelling* da favela em contraposição aos prédios e prossegue na seqüência dos vendedores que oferecem objetos e alimentos para os que embarcam no ônibus. Maria e suas companheiras viajam nele. Um *off* introduz a voz dos passageiros. Maria, as beatas e outros viajantes definem o Brasil. Um velho pensa: "O Brasil por enquanto é um país muito atrasado ... falta de governo...". Um outro: "Eu acho que o Brasil atualmente está pior do que antigamente". É um *monólogo interior*<sup>4</sup> de um povo na especulação do tempo: "Por enquanto", "antigamente". O *real* surge no movimento do ônibus, na linha de pensamento dos viajantes. À velocidade do ônibus, Maria desfia a imagem de sua penúria.

O *real* se concretiza quando os planos da feira são introduzidos. O repentista (figura muito presente no Cinema Novo) *canta* a realidade que vai ser mostrada, e sua *fala* surgirá em outras situações, pontuando a narrativa: "... E conheço a realidade/ de um povo que está construindo riqueza/ e morre na necessidade (...)" Começa aqui a surgir um *real*, um presente tangível, no qual as ações obedecem certa cadência. Através delas, os personagens tentam resolver uma situação e estabelecer uma outra. Mas, outras imagens da ordem do virtual se interpõem e, na medida em que se atualizam, mudando conseqüentemente de natureza, tornam-se linhas de fuga que desviam a linearidade da narrativa. Esses desvios abrem para outros possíveis e destes retornam para novas virtualidades, refazendo todo o caminho, agora em sentido inverso.

Assim, o *real* entra em *O Sertão das Memórias* por aproximação. Da sala de fotografias até passar a *Maria de todas as dores*, que ancora a representação de um universo feminino simbolizado por suas beatas, essa personagem faz seu périplo em direção à narração dos acontecimentos. Aos poucos essa dimensão vai-se chegando a uma posição de centro, que logo depois é afastado pelo movimento de outras linhas interpostas. Não se pode dizer que o núcleo da narrativa é a luta pela reapropriação da água. O filme se distrai em várias outras possibilidades que, ora retornam a uma esfera de realidade, ora se virtualizam. O *real* surge, em ato, após outros percursos experimentados pela memória. Memória que se manifesta através da invocação do espectador – atraída pelas virtualizações – e dos personagens – na medida em que são suas *ações internas*<sup>5</sup> em relação ao tempo que passa.

Para Henri Bergson (1990)<sup>6</sup>, passado e presente não são movimentos seqüenciais, mas retas paralelas. O passado é um elemento ontológico do tempo: existe junto ao presente simultânea e virtualmente. E se o passado não sucede ao presente que deixara de ser, os dois tempos coexistem paralelamente. É assim que presente é a imagem *atual* e o passado, a *virtual*. Isso significa que, na medida em que a existência *atual* transcorre no tempo, duplica-se num estado *virtual*, como num espelho. E é essa incessante fundação do tempo que a *imagem-cristal*<sup>7</sup> permite ver: o tempo em suas bifurcações; seu inexorável desdobramento em um presente que passa e um passado que fica.

O tempo da virtualidade – ou de uma memória bergsoniana – une o *real* ao *possível*, esfera em que estará circunscrito todo o passado dos personagens.

Enquanto vemos o anão, sineiro da igreja, virtualizado em Davi, a preparar seu tacape contra a espada de Golias (os políticos), vemos a fuga *possível* de Maria e Antero pela caatinga numa memória-lembrança, no começo de toda a travessia. Ferido a faca por ter "roubado" Maria, Antero é transportado numa rede numa escapada de Vila Velha de São José rumo a Miraíma.

Desse modo, a estrutura de *O Sertão das Memórias* é construída da seguinte forma: 1) não há um centro fixo *a priori*; 2) considerando-se a primeira assertiva, existe um tempo homogêneo (o *virtual*), acentrado, que deixa aparecer o tempo *real* (captado em estilo *direto*); 3), este, por ser presente, suscita um passado (Bergson, apud Deleuze, 1988), *possível*; 4) como o *possível* se manifesta na intenção das lembranças – e estas, segundo Bergson, não são uma percepção mais fraca de um acontecimento passado – seremos remetidos de volta para o tempo *virtual*<sup>8</sup>. Esse processo – que transmuta um tempo em outro – é pura criação. Criação que, em *O Sertão das Memórias* não se estabelece em linguagem referencial, mas resulta num movimento em direção ao que seria uma percepção completa de todas essas camadas do tempo.

É assim que, após a espera do casal, descortinada pela câmera na sala de fotografias, planos inaugurais do filme, irrompe esse tempo-memória, cuja manifestação não se fará através da lembrança daquele que pensa (sujeito sempre indeterminado). Essa dimensão temporal surgirá enquanto natureza contígua a todas as outras e se estabelecerá no filme atualizando-se, ou não, indiretamente nas ações das personagens.

Seguindo esse raciocínio, as passagens bíblicas estão postas como virtualizações. E assim permanecem até mudar de natureza, atualizando-se no *real* diegético do filme. A virtualidade do anjo Gabriel e o conselho dos anciãos na caatinga – uma referência à cena da anunciação<sup>9</sup>, em que Maria (bíblica) é avisada sobre a vinda do Salvador – é atualizada no filme na figura de Ednardo, o líder comunitário. Mas esse "cristo" não salva ninguém. Assim como Maria não é heroína, ele também não é herói. Ednardo chega à comunidade, emprende uma ação, mas dela não resulta nada, a não ser a morte de um dos manifestantes.

Mais que o enredo e as ações que deste advêm, desponta no filme o *tempo* e seus desdobramentos (*real*, *possíveis*, *virtual*). Dessa maneira, os personagens bíblicos dessa narrativa são inscrições do tempo e de suas várias

manifestações – manifestações de uma memória que, como assinala Henri Bergson, não é lembrança: é algo que está fora de nós, pura exterioridade. Essa memória surge como um *virtual* que não convoca uma atualização. Sua função diegética é lançar um para além do filme; é uma linha de fuga em direção ao espectador. Uma tentativa de retomá-lo para a memória, esse tempo contíguo.

Em *O Sertão das Memórias* vemos uma Maria bíblica, uma Maria de Antero e uma Maria pré-Antero, a das lembranças. Em sua gênese, elas não mantêm uma relação entre si. São três histórias dobradas. E depois desdobradas em três tempos diferentes. E porque são dobras, as similaridades promovem seus entrecruzamentos. A Maria bíblica, a líder comunitária, a líder religiosa, a companheira de Antero: a ação em silêncio, a penúria, o trabalho, limites comuns entre as diferenças.

O tempo que se bifurca através das similaridades das Marias, se contrai com a manifestação das diferenças presentificadas nos acontecimentos que incidem sobre a narrativa: o abaixo-assinado, a passeata, a morte. Esses acontecimentos precipitam-se por todo o filme marcando as distinções. É assim que as várias dobras da personagem, distintas, aparecem como unidades significativas. Entretanto, em nenhum momento, há uma circunscrição das três dimensões a um sistema direto de causa-conseqüência. O estabelecimento de um esquema sensório-motor a partir dessas aparições é que iria conferir-lhe essa causalidade. Mas tais ligações não são dadas no filme, podendo surgir por inferência do espectador.

É assim que, embora sejam representadas pela mesma mulher, a Maria bíblica nunca se refere à Maria de Antero. Do mesmo modo que as suas lembranças, sempre possíveis, não se colocarão na ordem do real. Esses *termos* estão no filme, de certo modo, isolados. Nós é que lhes conferimos significados e causalidades na medida em que, na ânsia de darmos conta de uma *imagem-ação* e de uma *imagem-movimento*, transpomos esses *termos* para um esquema ordenado, seqüencial e lógico. Ao admitirmos esse tempo homogêneo e a existência das séries numa ordem remexida, estaremos considerando o *Caos*. Daí a necessidade da organização, de atribuir sentido. E é nessa estruturação, que se desenvolve a partir de uma lógica do-sujeito organizador, que surgem os momentos pregnantes.

Após todas as dissecações de *O Sertão das Memórias*, nas quais foram deixados para trás as leituras – restritivas – sócio-econômicas, abandonadas

as elaborações místicas que podem ser feitas, resta o tempo: incólume, intocado. Esse tempo convulsivo põe à mostra todas as suas camadas, dobras e cruzamentos. O filme se constrói nessa constante oscilação; multiplicidade temporal que o impede de ser redutível a um caminho, de lançar uma proposta ou saída para os problemas colocados. É uma narrativa feita de desvios, de recuos e de incisões.

#### A RELIGIÃO COMO FORÇA: O CÉU QUE SERIA AQUI

As abordagens sobre o tema religião no cinema brasileiro modificaram-se ao longo do tempo: de instrumento de alienação, como em *Barravento* (1961-62), de Glauber Rocha, passa a ser problematizada com maior força em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963-64), do mesmo diretor, e atinge um tratamento respeitoso posteriormente, mais especificamente em *Amuleto de Ogum* (1974) e *Tenda dos Milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos. Como desdobramentos contemporâneos desse viés mais antropológico, dois exemplos voltam-se para a pluralidade de manifestações religiosas no Brasil: *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho e *Fé* (1999), de Ricardo Dias. Ambos utilizam a entrevista como recurso de produção do filme, em que as *falas* dos atores sociais compõem a narrativa. Enquanto Eduardo Coutinho procura interagir com os vários depoimentos, Ricardo Dias intercala as entrevistas com análises de especialistas sobre o tema, como a emprestar um sentido às falas e imagens, ou mesmo autorizá-las através do discurso científico, num estilo bem a gosto das reportagens televisivas.

*O Sertão das Memórias* é uma experiência que se distingue dessas anteriores porque não toma a religião como instrumento de alienação e também a desvincula de um caráter estritamente antropológico, uma vez que não se preocupa em mostrar as múltiplas representações que os sujeitos – ou atores sociais – fazem sobre aquele contexto social. Em vez disso, percorre uma certa linearidade muito mais afinada com os afetos do autor, ao contar a história do seu povo a partir da sua própria família, e da inserção da Igreja Católica nesse universo. Nem ópio, nem mero ritual, nem alegoria, a religião está, é fato, bastante associada à fé, à esperança. Mas não por um glória dos céus, e sim na construção de uma *outra* terra. Esse é outro aspecto da religião em *O Sertão das Memórias*, que pode ser associado ao sentido

de *crença* – no cinema, num mundo por se fazer – , ainda que se esteja vinculado a uma instituição.

Um mundo do homem é um direito autorizado tanto pelos versos bíblicos quanto pelas proposições humanistas do Iluminismo, refletidas em, por exemplo, Glauber Rocha, para quem “a terra não é de Deus nem do Diabo, é do homem” (em *Deus e o Diabo na terra do sol*, 1963-64). É Antero quem nos lembra que “Não foi nenhum dos profetas que disse que acabaríamos assim nos arrastando feito lagartixa...Estou coberto de chagas e busco a paz do senhor”. E por não declarar a impotência diante do poder, *O Sertão das Memórias*, em vez de mostrar retirantes fugindo da seca, revela pessoas tentando, no dia-a-dia, entre uma e outra tarefa, resolver o problema da água. Maria e Antero não esperam que Deus solucione a questão: buscam soluções juntamente com a comunidade.

Assim, em vez de lenitivo para os sofrimentos, ou “ópio do povo”, a religião é a instituição que reúne as pessoas. O líder comunitário, vinculado à Igreja, faz o seu primeiro discurso para a população, invocando *o amor de Deus*: “Queridos irmãos, conterrâneos, pelo amor de Deus, não é mais possível conviver com tanta pobreza (...) Os homens públicos precisam se aproximar de Deus, precisam despertar para os tempos em que vivemos, nós que somos povo não podemos mais esperar por um amanhã que não amanhece (...) O dragão precisa parar com a mania de nos explorar e querer ser dono de todas as terras (...) Um homem não pode ser humilhado pela fome porque somos todos iguais perante Deus e perante a pátria...” Antero é a encarnação de todos os profetas: Nabucodonosor, Davi, Salomão, personagens bíblicos que lutaram em defesa de seus reinos; conta que já atravessou todas as secas, que viu gente morrer de fome, que venceu distâncias para “chegar a essas paragens do mundo e lutar contra o inimigo do Sertão, o Dragão da Maldade e as 4 bestas do apocalipse”.

Maria reúne as beatas, encontra o líder comunitário em seu retorno à cidade, contribui para a realização do abaixo-assinado que reivindica a suspensão do desvio da água do açude. Ela é a *Maria de todas as dores*: a que recebe a visita do anjo Gabriel, a que recebe o Salvador (o líder), a que lidera as beatas, a que convoca as assinaturas dos habitantes de Miraíma. Se todas essas atribuições poderiam nos conduzir a uma Maria heróica, baseada numa tradição judaico-cristã, isso não ocorre no filme porque nada se resolve, não acontece a resolução final da *intriga*.

Quase não há, em verdade, ação de fato. Há, apenas, o esboço delas. Há sacrifício. E se este poderia resultar numa salvação, como promete o cristianismo, isso não se manifesta em *O Sertão das Memórias*. As cenas finais em que Maria e Antero semeiam o campo, seguidas do plano da plantação verde, grandiosa – único plano colorido do filme – surgem após um *fade-in* operado num plano geral do casal sentado no meio da caatinga. Uma análise construída pelas pontuações das passagens do Apocalipse de São João admitiria que estes planos finais referem-se à Sétima Trombeta, em cujo versículo aparece São Miguel, o anjo do Bem enviado para redimir os sofrendores e justos de coração. O plano marcaria, então, a morte de Antero e de Maria e a entrada no reino dos céus, paraíso dos fiéis a Deus. Ora, a referência aos versos bíblicos é inegável porque é explícita em texto e imagens. Mas o princípio que impede o filme de dar respostas e apontar soluções para problemas de ordem sócio-econômicas é o mesmo que o desvincula de um suposto aconselhamento à resignação e à espera de um juízo final que viria redimir os justos.

Optamos por considerar que *O Sertão das Memórias* não indica saídas por tais caminhos. Essa recusa é uma marca que resguarda sua particularidade em relação ao Cinema Novo, cujas abordagens temáticas buscavam dar conta de possíveis saídas para problemas sociais. Essa atitude impede que *O Sertão das Memórias* incorra numa possível postura maniqueísta, atitude que só limitaria o sentido e o valor da obra. Se a união da população contra os poderosos foi infrutífera – ação que numa ótica cristã seria do mal, pois, violenta – também a resignação – da ordem do bem, pois pacífica – resultaria igualmente inútil. O filme não aponta para nenhum dos caminhos. Não há uma moral fechada, portanto.

A religião não salvou aqui, mostra o filme. Mas não mostra que o fará alhures, lá no céu. Não salva os personagens do inferno em que vivem mas também não garante um paraíso no futuro. Primeiro é o abaixo-assinado que se perde no filme. Ele não é encaminhado, não funciona. Depois, é a passeata dos moradores, que resulta na morte do manifestante que tentara cortar os canos. O próprio líder comunitário vai embora da cidade, mas promete voltar. A água continuará sendo desviada para jorrar em abundância na fazenda do Dragão. As instituições se revelam inúteis. E assim como a religião, é a política. Enquanto a direita é autora do roubo da água, a esquerda também se mostra ineficaz, vide o estéril diálogo entre o padre e o líder Ednardo. Ele

pergunta ao padre: "O que o senhor acha que a Igreja podia fazer para solucionar este problema da água?" Ao que padre "responde" perguntando: "Vocês, como políticos, o que pensam em fazer diante disso?" Ao fundo dessa cena em primeiro plano, algumas mulheres carregando latas d'água na cabeça — testemunhas dessa conversa improfícua entre os representantes das duas instituições. É o povo, que está de fora.

Mas o povo em *O Sertão das Memórias* também são os integrantes da passeata e Maria e Antero que, convocados pelos líderes comunitários, participam da luta na medida de seu possível. É dona do bar, a vizinha, o transeunte que, entre um desconhecimento da causa e a necessidade de solução, assinam o abaixo-assinado. Por outro lado, não há uma declaração da inutilidade de uma organização para transformação social. Entre uma e outra incerteza, há um povo participa. O discurso do líder, que também apela para o religioso, é enfático: "Queridos irmãos conterrâneos, pelo amor de Deus, não é mais possível conviver com tanta pobreza". Sob o olhar cansado e incrédulo da população, Ednardo afirma a legitimidade da luta: "Nós que somos povo...".

Quando o líder parte dizendo que voltará, tudo parece ter sido deixado para uma próxima oportunidade: Não se trata de uma desilusão, uma desesperança. Pelo contrário, a promessa de Ednardo — "*Gente, vocês não podem perder a esperança. A união de vocês dará solução a todos os problemas da nossa terra, eu vou mas eu volto*" — é uma outra pausa, mais um desvio de uma narrativa que não se conclui.

Por outro lado, há a revolta, contida, de Antero. Agonia de quem já não mais suporta a espera nem a luta. Mas logo a vida é retomada. Antero, inexplicavelmente, festeja com a comunidade. Dança, em silêncio e sem alegria. Na igreja, o padre ainda insiste com um sermão em que ostensivamente vincula a passagem de Ednardo por Miraíma ao anjo Gabriel que, segundo o texto do Apocalipse, é um enviado de Deus para salvar o mundo.

A urgência em solucionar o problema é tamanha que acaba por imobilizar os personagens temporariamente. Há o problema da água pra resolver, mas uma vida inteira por dar conta. E isso lança outras demandas que, por fim, serão mais urgentes. Os tempos mortos são lacunas entre uma e outra ação rumo ao desfecho do problema central, pausas para rezar, para rever as fotos dos parentes, para o forró, para viver, enfim.

Enquanto as questões sociais não são resolvidas, resta aos habitantes de Miraíma viver. E sonhar: os adolescentes dizem para a câmera a profissão que pretendem seguir. Um quer ser ator, uma, professora, outra, dançarina. Esta última surge grandiosa, num *contre-plongée*, a ensaiar uns passos para a câmera. Há um descompasso entre o seu ritmo *break-dance* e a música, uma percussão improvisada numa voz *off*.

#### Notas:

1 Araújo dirigiu os documentários *Miserere Nobis* (1978), *Salve a Umbanda* (1987) e *Uma Família Mexicana, 14 Anos Depois* (1980), todos exibidos em tevês americanas e européias. Também foi técnico de som de *Salmonberries* e *Younger and Younger*, de Percy Adlon. *O Sertão das Memórias* é a primeira experiência produzida e exibida no Brasil. Em 1997, foi escolhido como Melhor Filme Latino-americano no *Sundance Festival* (EUA) — que premiara o roteiro em 1994 e custeara parte da produção —, e nos festivais de Berlim (Prêmio Wolfgang Santde), Fribourg e Toulouse.

2 Em *Diferença e Repetição* (DELEUZE, Gilles, Diferença e Repetição, Rio de Janeiro, Graal, 1988).

3 Expressão de Pierre Levy no livro *O que é o Virtual* (LEVY, 1996, 16) bastante elucidativa para o conceito. Na obra, o autor parte das reflexões de Gilles Deleuze e aplica o *virtual* ao ciberespaço.

4 Uma das técnicas da narrativa do *fluxo de consciência*, o monólogo interior direto, dá-se quando o narrador apresenta o conteúdo de sua consciência sem a interferência do narrador, e não prevê a existência de um destinatário.

5 Conceito de Constantin Stanislavski para designar as ações dos personagens que são pensamentos, que ainda não resultaram ações físicas. A utilização aqui se dá apenas por seu caráter designativo, uma vez que *O Sertão das Memórias* não trabalha com o Método de interpretação stanislavskiano — técnica predominante nos personagens do cinema americano tradicional. No filme, o pensamento — ou memória — dos personagens não se convertem em ação, ou vice-versa, como propõe o naturalismo de Stanislavski. O pensamento dos personagens do filme não são comentários sobre ações. Mas sobre o tempo.

6 In BERGSON, Henri, *Matéria e Memória*, São Paulo, Martins Font, 1990.

7 Deleuze parte da *durée* bergsoniana para chegar a essa figura-conceito.

8 O evangelho segundo Lucas 1.26-38 (Bíblia Sagrada).

9 Conforme os títulos reunidos por Souza, Carlos Roberto R (org.)- Catálogo — Filmes produzidos pelo INCE, Série Documentos, Fundação Cinema Brasileiro, Rio de Janeiro, mimeo, Ministério da Cultura, 1990.

## Mapeando a América Latina\*

MARIAROSARIA FABRIS

PROFESSORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Em 1995, Nelson Pereira dos Santos lançava seu último longa-metragem, *Cinema de Lágrimas*, filme que teve uma acolhida morna por parte da crítica. Quando o diretor foi escolhido pelo *British Film Institute* como um dos cineastas que contariam a história do cinema, por ocasião de seu centenário, as expectativas eram muitas. Provavelmente, esperava-se dele uma espécie de balanço daquela corrente cinematográfica que tinha ajudado a consagrar: o Cinema Novo.

Nelson Pereira dos Santos, no entanto, foi na contramão, abordando o melodrama latino-americano entre os anos 30 e 50, assim como havia ido contracorrente no filme anterior, *A Terceira Margem do Rio* (1994). Neste, em plena era Collor, quando todos pareciam tomados pelo frenesi de pertencer ao Primeiro Mundo, o diretor, desde o coração do Brasil, lançava na cara de todos nós o subdesenvolvimento do País, apresentando os bolsões de miséria que circundam a capital federal.

*Cinema de Lágrimas*, dissemos, não teve uma boa acolhida, porque, além de apresentar alguns problemas que prejudicaram seu resultado final, não era uma obra modernosa; mas era um filme instigante. Vamos lembrar rapidamente seu enredo.

\* A reflexão sobre Cinema de Lágrimas iniciou em 1999, por ocasião do debate Nelson regional e internacional, promovido a 19 de outubro pelo Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. Foi retomada na comunicação Reatando laços, fazendo fitas, apresentada na mesa-redonda Fronteiras de Cultura – Culturas de Fronteira: Territorialidade e Subjetividade, no âmbito do simpósio *Fronteras de Cultura – Culturas de Frontera (Tópicos para una Relectura de la Historia Ibérica y Americana frente al Siglo XXI)*, que integrou o 50º CONGRESSO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS, realizado em Varsóvia, de 10 a 14 de julho de 2000.

Depois do fracasso da montagem de sua última peça (*Amor*), Rodrigo, um ator e produtor teatral, atormentado por uma lembrança recorrente – a da noite em que sua mãe se suicidara –, resolve procurar a fita a que ela deve ter assistido antes de cometer tal gesto. Nessa busca, em que é auxiliado por um jovem pesquisador chamado Yves, passa a assistir, na Universidade Nacional Autônoma do México, a uma série de melodramas argentinos e, principalmente, mexicanos, realizados entre 1931 e 1953.

O próprio filme vai fornecer-nos uma série de pistas sobre o porquê de a mãe e as tias do protagonista se refugiarem no universo encantado do cinema: as mulheres tinham poucas opções fora da esfera do lar, estavam praticamente proibidas de sair sozinhas, a não ser para ir a alguns lugares, entre os quais o cinema (“sessão das moças”), onde os melodramas ofereciam modelos de comportamento e funcionavam como consultórios sentimentais.

Enquanto Rodrigo segue em sua busca pessoal, ecos e imagens de um outro cinema se insinuam no filme: são cartazes do *Nuevo Cine Latinoamericano* ou do Cinema Novo (e de seus herdeiros), que a câmera vai revelar *en passant*, percorrendo os corredores da UNAM e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; são trechos de aula que captamos, vindos das salas da universidade no México.

Nessas aulas, fala-se de como o cinema de autores se opôs a Hollywood e de como, por sua vez, em virtude de contradições políticas, seus diretores foram sendo superados por uma nova geração disposta a apagar as questões personalistas contidas nesse tipo de cinematografia. Fala-se ainda da nova postura ética dos cineastas em relação à sociedade, que os levou a tomarem consciência das injustiças sociais. São nominalmente citados Tomás Gutiérrez Alea (que, em seus filmes, já apontava para essas rápidas mudanças da sociedade) e Glauber Rocha – com sua câmera na mão e uma idéia na cabeça.

Localizada a fita, graças ao pesquisador, Rodrigo, ao assisti-la entende o gesto da mãe, que se suicidou com medo de que o filho de quatro anos se matasse ao descobrir sua vida amorosa, assim como havia feito o jovem personagem do filme *Armiño Negro* (1953), de Carlos Hugo Christensen.

Ao longo de *Cinema de Lágrimas*, a imagem idealizada da mulher – ou antes, da mulher por excelência, a mãe (figura mítica que, em sua resignação e sofrimento, se equipara à Virgem Maria) – vem sendo lentamente desconstruída, para dar lugar a uma mulher mais carnal, mais humana, porém mais perigosa

porque pode ameaçar a estrutura afetiva do homem. É a prostituta, é a mulher má, mas é também simplesmente a mulher que tenta se libertar dos grilhões do patriarcado que a confinou à esfera do privado, do afetivo, deixando ao homem o campo do público, da razão.

Purificado pelas lágrimas catárticas que banham seu rosto ao entender o gesto de sua mãe, Rodrigo também, como qualquer protagonista de melodrama, buscará o espaço da redenção, reintegrando-se a seu corpus social, ou seja, ao grupo ao qual deveria pertencer por ser um intelectual.

Ao terminar de assistir ao último melodrama latino-americano, Rodrigo, ainda perturbado, sai andando pelo corredor da cinemateca do MAM. A câmera, ao segui-lo, vai deslizando por uma série de cartazes de filmes brasileiros e, embora neste momento nosso protagonista ainda não tenha plena consciência da mudança que está se dando dentro dele, já podemos começar a ler essa passagem de forma simbólica: Rodrigo também pode ser visto como um dos atores do processo cultural brasileiro, empenhado em afirmar a própria identidade a partir do diálogo com o outro.

Ao seguir um rapaz que, visto de trás, parece Yves, Rodrigo entra na sala em que estão projetando a parte final de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, e, finalmente liberto das imagens de seu passado, se rende às imagens do presente: sai do velho para o novo, sai do familiar para o coletivo, sai da violação das normas morais para a transgressão das normas sociais e estéticas, sai do melodrama para o Cinema Novo.

*Cinema de Lágrimas* foi apresentado um pouco antes do lançamento do livro de José Carlos de Avellar, *A Ponte Clandestina*, obra que, ao tratar do novo cinema latino-americano, parecia retomar o discurso exatamente onde o filme de Nelson Pereira dos Santos o deixara em suspenso. Para apresentar o grande mosaico do cinema latino-americano, fragmentado em suas particularidades mas recomposto para formar uma unidade, o crítico carioca adota, em primeiro lugar, o bilingüismo (emprego simultâneo de português e espanhol), enquanto lastro lingüístico-cultural de povos de mesma origem ibérica, que, dessa forma, podem dialogar diretamente entre si, sem nenhum intermediário.

Em segundo lugar, se vale da justaposição de vários fragmentos de discursos de diferentes diretores (Fernando Birri, Glauber Rocha, Fernando Solanas, Julio García Espinosa, Jorge Sanjinés, Tomás Gutiérrez Alea) para

constituir um discurso maior, bem teórico, mas nada árido, ao contrário, bastante cativante, em que uma idéia remete a outra(s) como numa caixa de eco:

*"[...] cada um de nossos textos teóricos foi apanhado pelo seguinte como um impulso para seguir pensando. Para retomar uma antiga idéia, ou menos que isso, uma impressão difusa esquecida numa entrevista ou debate, guardada num canto da cabeça. A idéia de um cine junto al pueblo não nasce do cinema imperfeito, a estética da fome não nasce da brevíssima teoria de Birri, o cine imperfecto não nasce do tercer cine, a dialética do espectador não vem da estética do sonho. Nenhum deles é continuação, contestação ou ampliação do outro. Todos se superpõem. Discutem experiências particulares, mas próximas, vizinhas, simultâneas, no enfrentamento de um problema comum: o subdesenvolvimento, o neocolonialismo, a sub-realidade" (Avellar, p. 236).*

Resumindo, podemos dizer que são características desse novo cinema latino-americano: a aceitação do subdesenvolvimento como traço peculiar e a intenção de retratar a realidade como ela é, de opô-la a uma realidade "passada a ferro" e engomada, como a dos melodramas mexicanos e argentinos de matriz hollywoodiana perseguidos pelo protagonista de *Cinema de Lágrimas*. A uma técnica apurada, prefere-se um conteúdo problematizador, a uma "perfeição sem sentido", prefere-se um "sentido imperfeito", nos dizeres de Fernando Birri. No próprio filme de Nelson Pereira dos Santos, num cartaz do *Nuevo cine latinoamericano* exposto na UNAM, podem se ler as palavras *imperfecto e política*.

Numa operação muito parecida à de Avellar, ao apresentar vários trechos de melodramas, Nelson Pereira dos Santos também acaba fazendo um mapeamento da realidade latino-americana do período que aquelas obras retratavam. É todo um jogo de remissões entre passado e presente, entre um filme e outro, entre imagens que se perseguem sem uma cronologia precisa, como se fossem determinadas pelo fluxo de uma memória em que várias alteridades se confrontam e se complementam para constituir uma identidade.

Há uma similitude entre os vários filmes que se estrutura deixando de lado (momentaneamente) as diferenças. Isso permite que cada trecho de filme seja o desdobramento de um outro, como se houvesse uma repetição ao infinito, como se estivéssemos diante de uma replicação dinâmica em que cada filme vai acrescentando mais uma nuance ao significado global de *Cinema de Lágrimas*.

Os vários melodramas acabam funcionando como forças centrípetas, pois todos esses fragmentos do passado confluem para construir o presente. Todos os outros filmes confluem para construir o filme a que estamos assistindo. Os vários "territórios" confluem para construir um único território latino-americano, invertendo assim o processo de desterritorialização a que fomos submetidos *al sur de Río Grande*.

Embora de matriz estrangeira, esses filmes também retrataram nossa realidade; se não forem vistos só pelo viés político-ideológico, como os cineastas independentes ou cinemanovistas (entre os quais Nelson Pereira dos Santos na época) fizeram. Se os lermos nas entrelinhas, poderemos entender as razões que haviam permitido ao público se identificar com esses filmes e amá-los, pois eles refletiam uma série de condicionamentos sociais, culturais e morais, dentro dos quais esse público havia sido educado.

Ao se centrarem na questão amorosa, os melodramas transmitiam um valor universal dentro da cultura ocidental de matriz judaico-cristã, pela qual quem ama vale mais. A paixão ajudaria a dar sentido à mediocridade da vida do dia-a-dia; a paixão (aparentemente) subverteria a ordem social, ao permitir romper barreiras de classe e ao fazer rico o pobre. A essa paixão, aceita pela cultura ocidental desde que no fim gere a infelicidade e leve à separação, opõe-se muitas vezes o enlace matrimonial ou o amor sacrifício, sobretudo por parte da mulher, pois leva à renúncia e, conseqüentemente, à redenção e à conquista do céu.

Vistos desse ângulo, dos melodramas também resultará uma identidade cultural que se assenta (como em seguida farão os novos cinemas) naquele território mental que é o da cinematografia latino-americana. Assim sendo, esses filmes passam a ser um elemento indispensável para entender o novo cinema latino-americano, uma vez que ambos são fruto da mesma sociedade patriarcal.

Uma sociedade na qual a violência se manifesta tanto na esfera familiar quanto na pública, através da figura do patriarca, senhor de todos os destinos, de todos os corpos. Corpos enquanto pulsão sexual (esfera do

feminino) ou enquanto força de trabalho (esfera do masculino), mas corpos também como territórios.

Na esfera familiar (âmbito do feminino), os conflitos se gerarão entre pessoas unidas por laços de sangue ou pelos afetos. Na esfera pública (âmbito do masculino), os confrontos se darão entre pessoas de uma mesma classe ou de diferentes classes sociais, mas serão sempre a reprodução da resistência a uma opressão.

Na passagem do melodrama ao novo cinema, dilemas pessoais (femininos) se transformarão em dilemas sociais (masculinos). A uma antiga ordem que as mulheres (do melodrama) romperam, substitui-se uma nova ordem que os homens (do novo cinema) querem criar. A paixão sentimental é substituída pela paixão revolucionária. A revolta na esfera do privado dá lugar à revolução na esfera do social.

Se, em *Cinema de Lágrimas*, a figura da mãe pertence à esfera do privado, dos afetos, então ela é o melodrama e, em contraposição, o pai pertencerá à esfera do público, da razão, sendo então o novo cinema. Num dos primeiros filmes a que Rodrigo assiste na UNAM – *Distinto amanecer* (1943), de Julio Brach – , o personagem masculino diz a seguinte frase:

*"Los hombres no hacemos otra cosa que perseguir a través de todas las mujeres a la primera mujer que deseamos y no tuvimos".*

Vemos, então, que só quando a ausência da mãe for preenchida, ou melhor, só depois que se aceitar que a presença da mãe se torne ausência, é que a ausência do pai (gritante em todo o filme de Nelson Pereira dos Santos) será sentida e transformada em presença a ser resgatada, numa espécie de complexo de Édipo distorcido. Por isso, uma vez solucionado o mistério da morte da mãe e superado o trauma do incesto, Rodrigo conseguirá sair do âmbito individual e participar de um quadro coletivo, descobrir um novo sentido/rumo para sua vida.

Ao entender a transgressão da mãe, Rodrigo entende também que é necessário transformar o impulso de morte em impulso de vida, canalizar essa transgressão para uma nova ordem, isto é, para o projeto "revolucionário" da década seguinte, o do Cinema Novo, no qual Nelson Pereira dos Santos acreditou e continua acreditando.

Bibliografia

AMADO, Ana. "Voces de entrecasa: cuerpos, generaciones, familia y resistencia en el neo-melodrama latinoamericano de los 90". In: *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*. Buenos Aires: CAIÁ, 1999, p. 405-415.

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de Cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora 34/Edusp, 1995.

FABRIS, Mariarosaria. "Elogio da Imperfeição". *Jornal de Resenhas*. São Paulo, 4 dez. 1995, p. 12.

OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

## CINEMA BRASILEIRO E HISTÓRIA

## **Humberto Mauro e a constituição da memória do cinema brasileiro**

SHEILA SCHWARZMAN

*UNIVERSIDADE DE ESTADUAL DE CAMPINAS*

É nos anos 60 que o cinema brasileiro produz seu mito de origem. Foi nesse momento que se forjou a memória histórica do cinema brasileiro, baseada na crença da necessidade de realização de um cinema de oposição ao colonialismo cultural, de depuração entre a verdade autêntica do Brasil e o colonialismo de formas e ideologias externas. Nessa fundação, na qual tem figura singular o Cinema Novo e a crítica cinematográfica dos anos 60, da qual emerge também os primeiros ensaios de historiografia do cinema brasileiro, o mote principal é a depuração, o regaste de uma arte que não pode se exprimir, porque ocupada por forças econômicas e ideologias exteriores. Nessa conjunção assim organizada, o cineasta mineiro Humberto Mauro (1897-1983) emerge com a força do autêntico, do puro, conformando-se como matriz do verdadeiro cinema brasileiro. O crítico, produtor e diretor Adhemar Gonzaga, a revista Cinearte e o estúdio da Cinédia irão constituir o polo oposto.

O objetivo deste texto é reavaliar essa construção que, ao designar o bom e o mal cinema, definiram a partir dos anos 60, quais eram as imagens e a forma correta de fazer e mostrar o Brasil no cinema.

Resgatamos essa discussão de base cinematográfica, tomando o cinema como o lugar de embates de construções da nação a partir de suas imagens, da crítica e da historiográfica do cinema brasileiro.

A princípio imaginei estudar a obra do diretor que poderia ser aproximada da forma a mais estrita ao historiador: o cineasta colocou em imagens *O Descobrimento do Brasil* (1937), e trabalhou durante 30 anos no INCE – o Instituto Nacional de Cinema Educativo – a instituição oficial criada em 1936, que procurou fazer do cinema um veículo de educação, como acontecia no mesmo momento na Alemanha, na Itália, na França e na União Soviética. Entretanto, a bibliografia sobre Mauro era reduzida e repetitiva: fala de um diretor lírico, autêntico, a expressão do nacional identificada ao mundo rural, embora tenha dirigido o moderníssimo *Ganga Bruta*, de 1933. Por que uma obra tão extensa e variada realizada entre 1925 e 1974, com 12 filmes de longa metragem e 357 filmes educativos curtos<sup>1</sup> resumia-se numa chave restrita e omitia ostensivamente a produção do período do Estado Novo?

O interesse de críticos pelos filmes de Mauro surge a partir dos anos 50 em um dos vários momentos de renascimento da produção nacional. *O Canto da Saudade*, as *Brasileiras* e *Engenhos e Usinas* chamam a atenção de Alex Viary e alguns contemporâneos a quem vêm se somar depois os jovens do Cinema Novo e Paulo Emílio Salles Gomes, que se interessam também pelos filmes iniciais realizados em Cataguases e *Ganga Bruta*.

Paulo Emílio Salles Gomes, certamente o primeiro grande historiador e pensador do cinema brasileiro, colega de Antônio Candido na revista *Clima*, vai dedicar seu trabalho mais importante à obra inicial de Humberto Mauro<sup>2</sup>, mostrando no começo dos anos 70, na carreira de Mauro, a expressão de um conflito que vai marcar toda a história e a compreensão do cinema brasileiro a partir de então: havia nos filmes iniciais do diretor nascido do interior de Minas um autor autenticamente brasileiro, entendendo-se como brasileiro a ligação com o campo e suas formas de vida tradicionais e culturais, que, em contato com Adhemar Gonzaga, jornalista carioca, cultor de um cinema próximo dos padrões americanos – urbanos, modernos, e eugênicos – se desnaturava. O contato posterior com Edgard Roquette Pinto, intelectual carioca e outro de seus importantes parceiros, aprofundava essa desnaturação, de outra forma: pela cultura oficial. Nos anos 50, livre de seus parceiros (Paulo Emílio fala em mentores), Mauro teria reencontrado sua seiva inicial (seiva é a palavra empregada por Paulo Emílio), manifestando novamente o que havia nele de autêntico:

*“O progresso evidente que se manifesta de O Tesouro Perdido até Sangue Mineiro é acompanhado de um empobrecimento igualmente evidente. A primeira fita possui uma agilidade, e sobretudo um frescor, que diminuem consideravelmente em Brasa Dormida e que desaparecem em Sangue Mineiro. Tudo se passa como se uma seiva que animava o primeiro filme se esvaísse no segundo até desaparecer completamente no terceiro. Essa seiva seria constituída pelos dados do mundo humilde de Humberto e que pulsam através de todo O Tesouro Perdido, insinuam-se ainda sub-repticiamente em Brasa Dormida, mas que não tem vez em Sangue Mineiro. A fórmula para definir e resumir o fenômeno é dizer que no conflito que se manifestou dentro de Humberto Mauro entre Cataguases e Cinearte, esta tinha levado a melhor.”<sup>3</sup>*

Essas formulações essencialmente românticas não podiam passar despercebidas, sobretudo em contraste com as imagens produzidas por Mauro, mesmo nos primórdios quando é nítido o seu interesse pelo progresso, pela modernidade, além do seu interesse pelo cinema.

O apego ao mundo rural era apenas uma das faces dessa obra que se aproveita muito, justamente, das tensões criadas pela permanência, na longa duração da mentalidade tradicional, e a mudança, na curta duração, com a imposição de novos comportamentos, o progresso técnico, novas atividades econômicas baseadas no uso da máquina. Ao contrário, não podia deixar de ver na compreensão da “autenticidade” de Mauro por Paulo Emílio a projeção de questões suscitadas desde os anos 50 pelas críticas ao colonialismo ideológico em luta com a afirmação nacional, o ideário terceiro mundista, a questão da descolonização das consciências em relação às “ideologias hegemônicas do imperialismo internacional”, acrescidas e acirradas pelos embates especialmente árdios no cinema brasileiro, em luta sempre desigual com as grandes companhias americanas, fato que só tem se aprofundado, e que ao contrário daquele período, que procurava negar e se afastar dessas influências, vem tentando nos últimos anos, criar saídas de compromisso com aqueles postulados estéticos e de produção.

Em fins dos anos 50, Alex Viany escreve sua "Introdução ao Cinema Brasileiro"<sup>4</sup>, uma tentativa de reflexão histórica tendo como eixo básico os embates entre a necessidade e as possibilidades de existência do cinema nacional e a constatação de sua quase inviabilidade devido à 'ocupação' do espaço cinematográfico – concreto e imaginário – pelo hegemônico cinema americano. Essa formulação bipolar, como o próprio exercício político daquele momento, dividido entre o nacionalismo e o 'entreguismo', mobiliza cineastas e críticos e vai conformar as análises e parte significativa da produção cinematográfica por décadas: a luta pela existência de um verdadeiro cinema brasileiro é a mesma do povo brasileiro – livrar-se do "ocupante" que coloniza o cinema, a economia e as consciências. Impossível separar essas visões e práticas de um período histórico de descolonizações e críticas ao imperialismo econômico e cultural, onde o cinema, se era visto como "ponta de lança do capitalismo yankee", poderia ser também "agente histórico" de conscientização e desalienação. É em meio a este contexto histórico, (visto aqui de maneira muito sucinta) que Mauro vai ser resgatado.

Entretanto, para os jovens, o diretor paira como um ser à parte. Em 1965, Alex Viany, em "O Velho e o Novo"<sup>5</sup>, critica a si mesmo em *Rua Sem Sol*, pela influência em seu filme do dramalhão mexicano, descrevendo o que entendia como um processo de "saturação" de filmes e fórmulas estrangeiras que "ocupam" a consciência e a própria identidade dos diretores nacionais, a que ele mesmo ficou exposto, enquanto Mauro, apesar de também influenciado, parte de sua imitação "ingênuo" para um estilo próprio:

*"Mesmo nas experiências nativistas, às custas de José de Alencar, ou caboclas e sertanejas (como João da Mata em Campinas e Aitaré da Praia em Recife), deve ter havido uma pesada influência das fórmulas e dos estereótipos dos filmes estrangeiros que inundavam nossas telas. Na década passada, quando a busca de caminhos brasileiros já se impunha como a grande preocupação de nossos cineastas, a sombra do western é indiscutível não só em O Cangaceiro mas em todos os filmes do gênero. Mas, também, o Zorro tornou-se abolicionista em Sinha Moça, o dramalhão mexicano passou para a Lapa em Rua Sem Sol, ... "(...) "É que, como espectadores, submetidos a uma longa dieta predominantemente estrangeira, temos uma espécie de falso depósito folclórico (g.d.a.) internacional na cabeça, e,*

*quando nos sentamos para escrever uma estória cinematográfica, inevitavelmente recorreremos a essas lembranças, que se impõem como realidade. Assim construímos personagens, alinhavamos situações, compomos argumentos; muito mais difícil é partir da realidade – que nos cerca; e muito cômodo é, consciente ou inconscientemente, apor fórmulas e estereótipos, adquiridos através da saturação de filmes estrangeiros, à realidade brasileira que pretendemos mostrar. Daí a extraordinária importância de Humberto Mauro, que, partindo da ingênuo imitação de filmezinhos norte americanos de aventuras, rapidamente evoluiu para a busca de uma temática e um estilo brasileiros – impostos, de fato, por uma das mais genuínas personalidades de homem brasileiro que conheço. É apenas natural, portanto, que a rapaziada do Cinema Novo respeite o velho Mauro"<sup>6</sup>*

Viany, como tantos outros que se deixaram influenciar, apresenta de si mesmo um perfil negativo, enquanto Mauro com sua suposta pureza está acima das contendas. É essa idéia ingênuo de pureza que se projeta sobre o diretor mineiro, como o homem fiel a si mesmo, que não se desstitui da sua raiz, que se torna exemplar para o cinema brasileiro, como se toda produção cultural, não fosse constituída de diálogos, citações, interpretações, apropriações e recriações, mas ao contrário, brotasse apenas como intuição em estado puro. E como se pode observar em sua obra, essa aparente inocência de Mauro não é mais do que um enorme trajeto de depuração de objetos e temáticas, maneiras de filmar, além da parceria significativa com Zequinha Mauro.

É o olhar "interior" de Mauro sobre o país que mobiliza os jovens do Cinema Novo, cujos filmes, se diferem bastante do olhar harmônico do diretor veterano, vêem nele o cineasta que não pauta seus filmes pela audiência e seus gostos (o mercado), imposições e modas vindas de um modelo externo, que utiliza uma estrutura de produção pobre, independente e artesanal, em oposição às então recentes e em grande medida fracassadas experiências de produção industrial da Vera Cruz. Mauro torna-se, portanto, um paradigma.

Na Revisão do Cinema Novo, de 1963, Glauber Rocha<sup>7</sup>, alça o diretor à condição de "essência maior que não foi percebida". Em todas as qualifica-

ções atribuídas a Mauro, casam-se sempre a idéia de raiz, essência, pureza, ingenuidade que estariam contidas nele e com isso o fazem brasileiro, em oposição aos "outros" que não podem atingir essas qualidades, porque já contaminados. Portanto, a noção de nacional, de brasileiro que se projeta sobre Mauro carrega essencialmente a idéia da proximidade e da expressão da natureza e do interior, entendidos como algo intocado, puro, onde se aloja o coração, a essência, a "rocha viva" (para lembrar as imagens de Euclides da Cunha) da brasilidade sem convenções exteriores, e com regras próprias, como se essas noções não fossem elas também produto de uma prolongada elaboração cultural. Mauro é a expressão do nosso 'bom selvagem'. E o Mauro maduro, de volta ao interior, contribui efetivamente para consolidar o seu próprio estereótipo.

Entretanto, para que Mauro fosse apropriado como matriz do cinema brasileiro, sua produção foi claramente dividida – o ciclo de Cataguases, Ganga Bruta e os filmes rurais do segundo período do INCE são incensados, enquanto a produção intermediária, sob a influência de Roquette Pinto, foi obscurecida, como parte de um ideário que lhe seria estranho. Cumprimento de um trabalho, desperdício na repartição pública. Acompanhando esse processo, Paulo Emílio, preocupado em constituir a história do Cinema Brasileiro, elege Humberto Mauro como objeto de estudo. Glauber Rocha sintetiza bem esse movimento de reinscrição nacional, onde Mauro torna-se fundador do cinema novo:

'O cinema novo é um movimento cultural estruturado por vínculos de amizade ao cinema, tribalista, patriarcalista, Historicado: H.Mauro (o avô) Paulo Emílio (o pai) o cinema novo= netos e filhos. A mãe rejeitada é Roliude.'<sup>8</sup>  
(fazer flexas)

O obscurecimento da fase oficial é compreensível. O país vivia uma ditadura militar, Paulo Emílio vivenciara a violenta destruição da Universidade de Brasília em 1964 e, antes, o exílio durante o governo Vargas. O incômodo com a instituição federal e mesmo com a figura de Roquette Pinto é nítida. Nas entrevistas de Mauro em 1966 e em 1973 ao Museu da Imagem e do Som, não há uma questão sequer sobre esse período: os filmes, Roquette Pinto ou Getúlio Vargas. É como se nesse momento a obra de Mauro se recompusesse, harmônica e organicamente, sob o signo do lirismo e da paisagem rural, omi-

tindo os filmes do INCE. A obra do diretor passa a se compor dos vários longas-metragens e dos filmes musicais de temática rural produzidos num INCE já sem qualquer significação oficial, identificado apenas à idéia amorfa e burocrática da repartição pública. Como se a obra variadíssima do documentarista, de importância fundamental na sua fatura técnica cinematográfica, se dissolvesse exclusivamente no autor lírico da última fase. Como nas biografias do período de Roquette Pinto no INCE, a trajetória de Mauro perde a consistência histórica e é reescrita para caber nos propósitos de sua nova apropriação.

É dessa forma que em "Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte" de Paulo Emílio Salles Gomes, Adhemar Gonzaga, Cinearte e Cinédia tornam-se o paradigma oposto a ser criticado e evitado. Estão nesses pólos as origens da memória histórica que o cinema dos anos 60 moldou para si e legou como história para a compreensão do cinema brasileiro.

Quando Paulo Emílio critica o ideário de Cinearte, fala a partir do cinema dos embates da cultura brasileira, desde o século XIX, e que tem no cinema um agravante maior: ao contrário da literatura ou da pintura, o cinema é sempre algo que, apesar dos seus mais de 100 anos de existência, está sempre por começar, por se firmar, por justificar sua própria existência, está sempre renascendo.

Na visão de Paulo Emílio, Mauro irrompe como uma autêntica consciência brasileira em processo de colonização, para tornar-se mais tarde – uma vez superadas as influências inautênticas (a de Gonzaga e Cinearte, primeiro, em seguida Roquette-Pinto com seu ideário oficial) – a autêntica consciência brasileira descolonizada.

"Se conseguir delinear o homem de 33 anos que no primeiro semestre de 1930 filmava *Lábios sem beijos* no Rio, terei encontrado uma conclusão válida para este levantamento da contribuição da cidade de Cataguases e da revista Cinearte para a formação de Humberto Mauro. Formação, aliás, que nesta altura ainda se encontra longe do término. Depois de Cyrpriano Teixeira Mendes, Pedro Comello e Adhemar Gonzaga, ainda falta ao discípulo, cujos cabelos começam a branquejar, o encontro do quarto e último mestre: Roquette-Pinto. O encontro só se produzirá daí há alguns anos e terá, como o anterior, uma face positiva e outra negativa. Quando esta última – que assumiu

notadamente a forma de respeito pedante pela cultura oficial – for superada é que Humberto Mauro chegará à sua tardia e luminosa maturidade. Tudo nos leva a crer que o traço principal da plenitude alcançada será a volta ao tempo de *O Tesouro Perdido* e não me parece provável que o aprofundamento da pesquisa venha perturbar o círculo harmonioso que vislumbro.”<sup>9</sup>

A análise de Paulo Emílio vê um Mauro que se transforma, desnaturado por ideais que lhe seriam estranhos. No entanto, esses ideais e idéias, e as tensões que revelavam, estavam na sociedade por inteiro. Paulo Emílio estudou detidamente o pólo de Cataguases, sua história e mentalidade, e fez o mesmo com *Cinearte*, localizando nas pregações da revista uma aceitação acrítica de modelos e aspirações da cultura e do cinema americano. Havia, sem dúvida, um mimetismo e uma influência americana na forma de conceber e levar adiante a idéia de um cinema brasileiro de molde industrial e de grande público, como em várias partes do mundo aliás.

Pela análise dos filmes é possível perceber que Paulo Emílio supervaloriza a influência de *Cinearte*, e ao mesmo tempo minimiza o próprio contexto em que essas idéias foram geradas e ecoaram. Não era apenas *Cinearte*, mas as elites e seus letrados que estavam em busca da identidade, e portanto da fotogenia do Brasil. Qual aspecto privilegiar: a imagem de uma sociedade de maioria branca civilizada nos moldes europeus? Ou uma sociedade original dos trópicos e miscigenada? Questão egressa do século XIX, que se atualiza e persiste no novo século e toma no cinema contornos irreconciliáveis, como tão bem expressa a luta de *Cinearte* contra o filme documentário. Campanha preconceituosa, e moralista como as próprias elites, que em parcelas significativas e em diferentes âmbitos (cultural, político, racial) está em busca do seu próprio rosto.

Por outro lado, creio que Paulo Emílio, preocupado em construir as dualidades em que gravita sua análise, minimiza o próprio interesse de Mauro pela modernidade, como se ele fosse apenas o interiorano, brasileiro, puro, humilde e preservado de todo contato alienígena, quando é nítido pelos filmes o seu interesse por tudo que é moderno, o seu conhecimento de vários diretores americanos e europeus e da própria técnica cinematográfica, dentro das condições restritas que dispunha. Como se a influência americana ou estran-

geira existisse apenas a partir dos grandes centros, como o Rio de Janeiro, e não penetrasse em Cataguases, até mesmo pelo cinema, mas também pela cultura em geral, já que havia lá, no mesmo momento, o Grupo Verde, responsável pelo interesse original de Paulo Emílio pela cidade.

Paulo Emílio toma Mauro como uma alma romântica, egressa do campo, um autêntico que vai se desnaturando pela aceitação cada vez maior de um ideário do qual partilha mais por necessidade de aceitação do que de convicção. Mauro está para Paulo Emílio como o Romantismo brasileiro para Antonio Cândido, seu amigo e companheiro do grupo *Clima*. Seu texto é contemporâneo dos trabalhos de Celso Furtado, Florestan Fernandes, Fernando Henrique Cardoso, Octavio Ianni, vinculados pelas questões da dependência e ocupados com a afirmação positiva do ‘Terceiro Mundo’<sup>10</sup>. “Humberto Mauro, Cataguases, *Cinearte*” instituiu na trajetória de Mauro a origem dos embates do cinema brasileiro. Mauro não é apenas matriz e pai, ele é sobretudo aquele que vai realizar a dialética da colonização e se descolonizar.

Penso portanto que, hoje, essa leitura deve ser relativizada. Em primeiro lugar, ela embute um “mea culpa” do próprio Paulo Emílio, que com enorme sinceridade afirma nunca ter conhecido “ninguém mais colonizado do que eu”. De maneira mais ampla, ele fazia ali a crítica das elites letradas, incapazes de se reconhecer nas imagens produzidas no Brasil.

*“ Não culpo ninguém pelo retrógrado que fui mas o fato é que durante anos a fio – décadas- não conheci uma única pessoa com cultivo de cinema brasileiro. Quando cruzei com Humberto Mauro, no INCE, uma manhã de 1940, não lhe liguei a mínima.”*

*(...) “Procuro ser compreensivo com muito do que leio e ouço por aí em torno de cinema brasileiro. Tenho ótimas razões para ser bonzinho: desconheço alguém tão completamente colonizado quanto fui. Daí praticar minha exibição como exemplo, o que não é mais pecado a julgar pelo exército, digamos, da salvação. Permaneço convencido de que se pode ser descolonizado, então é porque essa graça de libertação se encontra ao alcance de qualquer um de nós”.*

*“Um de nós intelectuais, etc.. pois com o povo a jogada é*

*outra, como são com outras libertações a que aspira. Uma idéia clara de vez em quando é bom: a elite é mais fundamentada corroída pela desnacionalização cultural do que o povo, aqui preservado pela própria ignorância que o sufoca e oprime.”<sup>11</sup>*

“Humberto Mauro, Cinearte, Cataguases”, anda hoje livro instituinte de praticamente toda discussão sobre cinema no Brasil, cria o divisor de águas entre o autêntico e o inautêntico no Brasil. Ali, Mauro é instituído no papel de paradigma do autor que, apesar das contingências, e do colonialismo dominante, resiste e readquire sua verdadeira identidade brasileira. No sentido oposto, estava justamente Gonzaga, que filiava a existência do cinema brasileiro a uma estrutura industrial de matriz americana. Ao fazer essa distinção, Paulo Emílio criou para o cinema brasileiro seu mito de origem. Na verdade, sua leitura de Humberto Mauro é tributária do Cinema Novo, movimento que chamou, organizadamente, a atenção para a necessidade de mostrar o Brasil nas telas. Mauro era o seu precursor natural, conforme já haviam notado Glauber Rocha<sup>12</sup> e Alex Viary<sup>13</sup>. Paulo Emílio ocupa-se, assim, de instituir uma tradição, a partir da obra de Mauro, na qual o Cinema Novo viria a se inserir: não apenas chamava a atenção para a necessidade de mostrar “a verdadeira imagem do Brasil”, como lhe atribuía um sentido: nossa história é a de um povo colonizado, em luta contra essa colonização. Luta solitária, no caso de Mauro nos anos 20/30. Luta coletiva, no caso dos cineastas dos anos 60/70. A trajetória de Mauro dá sentido e profundidade históricas, em sua visão, aos conflitos do presente, mesmo que para tanto tenha que forçar polaridades, como essa entre Mauro e Adhemar Gonzaga.

Entretanto, não era essa a primeira vez que o cinema era colocado como um agente histórico de transformação da sociedade brasileira. Adhemar Gonzaga pensava fazer isso com sua Campanha pelo Cinema Brasileiro, iniciativa que partilhou com Mauro. A criação do INCE, pelo Ministério da Educação e Saúde em 1936, foi outro grande projeto que visava fazer do cinema um veículo deliberado de mudanças.

Dessa forma, a obra de Mauro é parte fundamental de 3 grandes projetos de construção nacional pelo cinema. Poder-se-ia dizer mesmo utopias, tal a extensão dos efeitos implicados em sua utilização. Dobra sobre dobra, o cinema brasileiro – que está em constante processo de fazer-se, impor-se e

afirmar-se como forma de expressão necessária, tendo o Brasil como tema e justificativa – é questionado, num ciclo infundável de começos e recomeços, de ciclos de produção que são também diferentes ciclos de identidade: identidade do próprio cinema e identidade nacional.

#### Notas:

1 Conforme os títulos reunidos por Souza, Carlos Roberto R (org.)- Catálogo - Filmes produzidos pelo INCE, Série Documentos, Fundação Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro, mimeo, Ministério da Cultura, 1990. Cinemateca Brasileira, São Paulo, 1982, mimeo

2 Humberto Mauro, *Cataguases*, Cinearte, São Paulo, Perspectiva, 1972

3 Salles Gomes, Paulo E. – Humberto Mauro, *Cataguases*, Cinearte, op. cit. p. 454

4 Viary, Alex – *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Mec/Inst.Nac.do Livro, 1959

5 Viary, Alex – *O Velho e o Novo*, São Paulo, Sociedade Amigos da Cinemateca, s/d (1965 segundo indicações do texto) p. 14 e 15

6 Rocha, Glauber – *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963

7 “Carta de Glauber Rocha a Raquel Gerber,” Paris, 20 de julho 1974 IN Bentes, Ivana (org.) *Cartas ao Mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 494

8 Salles Gomes, Paulo E. – Humberto Mauro, *Cataguases*, Cinearte, op. cit. p. 451

9 Obras como as de Furtado, Celso – *Dialética do Desenvolvimento*, Rio de Janeiro, Fundo de Cultural, 1964; Cardoso, Fernando Henrique – *Dependência e Desenvolvimento na América Latina*, Rio de Janeiro, Zahar, 1970, ou do mesmo autor *Política e Desenvolvimento em Sociedades dependentes*, São Paulo, Ceupes, 1964; Ianni, Octávio – *Política e Revolução Social no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965 e Fernandes, Florestan

10. Obras como as de Furtado, Celso- *Dialética do Desenvolvimento*, Rio de Janeiro, Fundo de Cultural, 1964; Cardoso, Fernando Henrique – *Dependência e Desenvolvimento na América Latina*, Rio de Janeiro, Zahar, 1970, ou do mesmo autor *Política e Desenvolvimento em Sociedades dependentes*, São Paulo, Ceupes, 1964; Ianni, Octávio – *Política e Revolução Social no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965 e Fernandes, Florestan

11 Salles Gomes, Paulo E. – “Um festejo muito especial” texto publicado originalmente na revista “Cinema”, Fundação Cinemateca Brasileira n. 5, 1980. IN Calil, Carlos Augusto e Machado, Maria T. (orgs). – *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente – coletânea de textos*, São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1986, p.319

12 Rocha, Glauber – *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963

13 Viary, Alex – *Introdução ao Cinema Brasileiro*, op. cit.

## Memória de um cinema

MARIA DO SOCORRO CARVALHO

PROFESSORA DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA

Em 1969, David Neves, um dos fundadores do Cinema Novo, lança seu primeiro longa-metragem, *Memória de Helena*. Sob o pretexto de reconstituir a vida da personagem Helena, morta precocemente no auge da juventude, o filme trata de questões existenciais e, em especial, de problemas ligados à condição feminina. Contudo, além da beleza e da sensibilidade com que são abordadas as percepções e os sentimentos de uma jovem mulher, *Memória de Helena* pode ser visto como uma espécie de balanço sentimental do Cinema Novo produzido ao longo dos anos 1960 – quase um epitáfio desse movimento que viveu nessa década a sua fase mais produtiva. Esta é a leitura proposta em “Memória de Um Cinema” para o filme *Memória de Helena*.

Em novembro de 1969, *Memória de Helena*<sup>1</sup> foi escolhido o “melhor filme” no V Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, um importante evento então promovido pela Fundação Cultural do Distrito Federal. Além do Grande Prêmio do festival, este primeiro filme de longa-metragem dirigido por David Neves ganhou também o prêmio de “melhor fotografia” pelo trabalho de David Drew Zingg. Foi uma grande surpresa. Esperava-se que o filme vencedor fosse Macunaíma, a adaptação cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade para o romance de Mário de Andrade, que ficaria entretanto com quase todos os outros prêmios da mostra principal do festival. O vitorioso na categoria de filmes de curta-metragem foi *A João Guimarães Rosa*, de Roberto Santos e Marcelo Tassar. Rogério Sganzerla e Franklin Pereira ficaram com o prêmio de “melhor montagem”, em *A Mulher de Todos*, e André Luís Oliveira recebeu o “prêmio especial do júri”, por *Meteorango Kid, Herói Intergalático*<sup>2</sup>.

Pode-se notar o encontro de várias gerações do meio cinematográfico brasileiro entre os premiados nesse Festival. Desde o veterano Roberto Santos – um dos precursores do cinema independente<sup>3</sup> brasileiro e o mesmo diretor que, em 1965, inaugurara o prêmio de “melhor filme” em uma mostra cinematográfica que viria a ser o I Festival de Brasília<sup>4</sup> – até os diretores mais jovens, André Luís Oliveira e Rogério Sganzerla, representantes de um cinema “marginal”<sup>5</sup> que então se desenvolvia no Brasil.

Entre essas duas gerações, destaca-se a presença ainda marcante de fundadores do Cinema Novo – David Neves e Joaquim Pedro de Andrade – como os principais vencedores do V Festival de Brasília. O resultado desse festival é significativo para se pensar em certos aspectos do cinema brasileiro no final dos anos 1960. Os “antigos” já estavam sendo homenageados e os mais jovens começavam a ocupar alguns espaços. Porém, prevalecia ainda aquele cinema dito “novo”, desenvolvido ao longo da década, mas que à época do festival, enquanto movimento, estava quase encerrado. Talvez por isso, *Memória de Helena* – autodenominado “um filme sentimental” – tenha sido escolhido como o melhor filme do ano em Brasília.

Segundo material de divulgação do filme<sup>6</sup>, esse primeiro longa-metragem de David Neves nasceu de uma idéia sua, surgida dois anos antes, e funcionava como a irrupção de vários projetos elaborados durante o período em que fazia crítica cinematográfica. Com *Memória de Helena*, David Neves estaria buscando “recuperar a atmosfera de uma adolescência perdida”, vivida entre a província e a grande cidade. O personagem Helena, “uma estranha relíquia preservada em um mundo decadente”, é quem conduz o espectador nos caminhos dessa “pequena história sentimental”, cuja sinopse reproduz-se a seguir:

*Assistindo a vários filmezinhos familiares, Renato (Arduino Colasanti) e Rosa (Adriana Prieto) empreendem uma recordação do passado. São cenas características da vida de uma cidade do interior (Diamantina). Seus habitantes, os lugares, as casas e as coisas são lembranças carregadas de uma força particular, que o passado reforça ainda mais. Renato e Rosa conhecem as origens desses filmes tão bem quanto foram íntimas suas relações com Helena (Rosa Maria Penna), que aparece como o personagem central dessa ambientação.*

*Os filmes provocam a evocação imediata de Helena; Rosa fora sua amiga inseparável e Renato a conheceu em um momento muito importante de sua vida; Rosa guardou como lembrança o diário de Helena, que continha a história de diversas passagens da vida de sua amiga, que o escreveu com uma regularidade irrepreensível. Graças a esse diário e aos pequenos filmes, volta-se no tempo para recuperar os fragmentos perdidos da vida de Helena. Primeiro, a família de Helena, seu meio natural e suas relações com esse meio. Em seguida, Rosa, sua evasão dos preconceitos estereotipados, na frágil tentativa de alcançar a liberdade.*

*Depois, Renato, o rapaz da cidade grande, em férias no interior. Eles não chegam a se entender. Decepcionada, Helena ainda procura Renato no Rio. Juntos, eles percorrem, quase mudos, um itinerário para turistas. Helena volta a Diamantina tendo encontrado uma só verdade: a do ceticismo.*

*Rosa faz-lhe algumas revelações sobre Marcelo (Mair Tavares), um rapaz que ela tinha conhecido enquanto Helena estava no Rio. André (Joel Barcelos), um amigo de Marcelo, chega a Diamantina em um pequeno avião que é utilizado para observação das zonas de diamantes. André é meio cínico, meio sério, brilhante e, sobretudo, muito persuasivo.*

*São os elementos que Helena, agora sozinha, precisa. Com esta quase auto-sedução, Helena é tomada por um delírio irreversível e suicida-se.*

As críticas escritas em jornais e revistas à época do lançamento, reforçadas por declarações do próprio David Neves, definiram *Memória de Helena* como um filme intimista, que tratava de questões existenciais e, em especial, de problemas ligados à condição feminina. Os adjetivos belo, bonito, lírico e sensível foram utilizados entre os críticos favoráveis ao filme. Lento, tedioso e irritante foram os escolhidos por aqueles que, ao contrário, não gostaram da forma e do ritmo dados à história de Helena<sup>7</sup>.

"É um filme de sensações"; segundo o diretor. No intuito de fazer "um documentário sobre uma personalidade feminina", David Neves explicava que buscara mostrar no filme não os fatos marcantes da vida de uma

mulher, mas "as migalhas marcantes, os momentos desprezíveis, onde o ser se revela sem a maquiagem da defesa ou do exibicionismo"<sup>8</sup>.

Distante no tempo e no espaço da realização do filme, propõe-se aqui outra leitura para *Memória de Helena*. Além da beleza e da sensibilidade com que são tratadas as percepções e os sentimentos de uma jovem mulher, este filme pode ser visto como uma espécie de balanço sentimental do Cinema Novo realizado nos anos 1960, quase um epitáfio desse movimento que viveu ao longo da década a sua fase mais produtiva.

São vários os elementos que conduzem a uma interpretação coletiva dessa memória de Helena, diferentemente do que sugere o título. Helena seria então a representação daquela geração – ou do próprio Cinema Novo – que, nos anos 1960, acreditou ser possível fazer um "cinema revolucionário" no Brasil. Os realizadores de *Memória de Helena* estariam tratando da história de uma geração que imprimiu em filmes o seu universo cultural. É possível identificar algumas preocupações da época nas diversas referências cinematográficas, políticas, sociais, e até mesmo históricas, presentes na obra, sob o pretexto de reconstituir-se a breve vida de Helena<sup>9</sup>.

A primeira imagem do filme é um *flash* muito rápido de um avião. Em seguida, vemos um casal sentado, separado por um projetor de filmes. Naquele ano de 1969, essas duas cenas desconexas poderiam exprimir a perplexidade vivida naquele momento pós AI-5, marcado pela dispersão brusca de toda uma geração que acreditava utilizar o cinema como instrumento de reflexão, denúncia e transformação da realidade brasileira. Os que não partiram para o exílio procurariam então entender os motivos da morte prematura daquele movimento potencialmente tão rico, através da reconstituição de sua própria história.

O casal do filme, por sua vez, também vê um filme. Enquanto as cenas desenrolam-se nas duas telas – a do espectador e a do próprio filme –, uma voz feminina começa a narrá-lo:

*Esta pequena história intimista se passa no Rio e em Diamantina, interior de Minas, e começou no dia em que Renato descobriu em sua casa alguns filmes familiares que lhe provocaram recordações. Rosa, sua companheira, participou dos filmes e dessa história com a intensidade com que agora participa da vida de Renato.*

Sob a voz da narradora, há um diálogo entre Renato e Rosa. Embora quase imperceptível, esse diálogo é bastante revelador para esta interpretação da memória de Helena como memória de um cinema:

- esse começo... era sempre assim, Renato?
- assim, como?
- assim... um mundo sem cor...
- ...isso não é tão passado assim.

Sonoro desde o início, o mundo em preto e branco criado pelo Cinema Novo foi predominante até 1967, quando surgem seus primeiros filmes em cores. *Garota de Ipanema*, dirigido por Leon Hirszman, inaugurava neste ano a cor nos longas-metragens de ficção cinemanovistas, logo seguido por *Macunaíma*, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, *Memória de Helena* e vários outros. Aquelas imagens “sem cor”, aparentemente antigas, que se vê na pequena tela através do olhar de Renato e Rosa, na verdade, diriam respeito a um passado bastante recente. Um passado vivido entre 1960, quando começam a surgir as primeiras produções daquele movimento cinematográfico que seria chamado de “cinema novo”, e o final do ano de 1968, marcado por uma retração do movimento diante das dificuldades de se produzir em um rígido regime de censura prévia.

Esse passado recente, apontado pelo diálogo dos personagens, foi reconstruído simbolicamente em *Memória de Helena* por uma pequena equipe, também apresentada pela voz da narradora:

*Passamos a apresentar uma realização de David Neves, produzida por Filmes da Matriz – Memória de Helena –, com Adriana Prieto, Arduino Colasanti e, no papel de Helena, Rosa Maria Penna. Participações especiais de Humberto Mauro, Áurea Campos e Joel Barcelos. Original de David Neves e Paulo Emílio Salles Gomes. Com fotografia de David Drew Zingg e montagem de João Ramiro Mello.*

A exposição oral da ficha técnica do filme é algo a ser destacado. Usualmente escritos na tela sobre fundo neutro ou imagens do filme, os créditos ganham relevo em *Memória de Helena* ao aparecerem como parte integrante da narrativa. Apresenta-se a equipe de realização da mesma forma, e no mesmo tom, em que são apresentados os personagens da história.

Além das homenagens explícitas às participações especiais, há uma combinação entre a denominação dos principais personagens femininos e os nomes das atrizes que as interpretam – não apenas daquelas que trabalham no próprio filme, mas das que participam do Cinema Novo em geral –, indicando possíveis relações entre os personagens dessa ficção e os da realidade que a produziu.

Assim, Rosa Maria Penna é Helena<sup>10</sup>, Adriana Prieto é Rosa, Olga Danish é Adriana e Áurea Campos é Inês. Não se pode deixar de notar que Rosa Maria Penna, amiga de infância de David Neves, era então mulher do cineasta Glauber Rocha enquanto Helena Ignez era o nome de sua ex-mulher. Atriz do primeiro curta-metragem de Glauber Rocha, *Pátio* (1958), Helena Ignez ganha o prêmio de “melhor atriz” no V Festival de Brasília por sua atuação em *A Mulher de Todos*, filme do “marginal” Rogério Sganzerla. Há ainda uma referência à atriz Márcia Rodrigues, a “garota de Ipanema” de Leon Hirszman, na denominação da amiga Márcia<sup>11</sup>, com quem Rosa divide o apartamento.

O nome de Paulo Emílio Salles Gomes é mais uma peça desse grande *puzzle* em movimento que é *Memória de Helena*. Este importante crítico paulista – referência fundamental na formação dessa geração de jovens críticos-cineastas que florescia nos anos 1960<sup>12</sup> – divide com David Neves a autoria do roteiro<sup>13</sup> desse “jogo”, que utiliza a justaposição de imagens descontínuas para contar uma história. Como em um quebra-cabeça, a memória de Helena vai sendo construída entre lembranças, saudade, ciúme, admiração e certa reprovação, pontuada por filmes reveladores do seu universo.

Narrado ora na terceira pessoa, pela voz-*off*<sup>14</sup> feminina ou por Rosa, ora na primeira pessoa, pela própria Helena, quando as palavras do seu diário se transformam em imagens, o filme vai reconstruindo para o espectador a história daquela jovem que é levada ao suicídio pela impossibilidade de conviver e de sentir segundo as regras impostas pela vida social. O resultado dessa narrativa fragmentada, na qual reminiscências e imagens de pequenos filmes caseiros contam a história, é um filme sutil e intrigante, mas inteiramente claro quanto à compreensão do que foi narrado.

As primeiras cenas de *Memória de Helena* são nitidamente uma introdução ao filme, um prólogo em que se apresentam os elementos gerais da história de Helena – a paixão perdida, os amigos, as sutilezas dos sentimentos, o cinema e, com destaque, os filmes, tudo isso, representado simbolicamente

pelo avião, por Renato e Rosa, seus gestos e olhares, pelo projetor e, por fim, pela tela onde os filmezinhos são projetados.

Nessa primeira seqüência – iniciada com o *flash* do avião e cortada rapidamente para o casal separado pelo projetor –, a câmera desloca-se para mostrar a pequena tela ao fundo da sala escura onde os dois estão sentados. Ouve-se apenas o ruído do projetor. Na tela, imagens em preto e branco de uma ampla paisagem com montanhas e rochas e, em seguida, algumas casas. A câmera detém-se no conjunto composto pelos telhados dessas casas e pelas montanhas ao fundo. É o primeiro contato do espectador com os anunciados pequenos filmes familiares, a razão principal da existência dessa memória de Helena.

Depois da paisagem e das casas, imagens de pessoas que as habitam. Agora ao som de uma música que lembra a alegria ingênua do circo, a câmera passeia em volta de gente simples. São homens de rostos marcados pelo tempo, mulheres de expressões fortes cuidando de crianças e gestos cotidianos de outros homens mais jovens, que parecem descansar das horas de trabalho. São, portanto, rostos, expressões e gestos do homem brasileiro, a razão principal da existência dos filmes do Cinema Novo.

É desse contexto que emerge Helena. Somos levados a conhecê-la através da curiosidade de Renato, das lembranças de Rosa, do seu próprio diário e, em especial, da visão dos onze filmezinhos caseiros, sete feitos por Helena e quatro por seu tio Mário. Além deles, quase como epílogo, há ainda um último e curtíssimo filme – “o que Renato gostaria de ter feito... com a tonalidade adequada” –, sem autoria definida, tal como aquele introdutório.

A forma como essa história de Helena é reconstruída, na qual a junção de fragmentos de imagens é o elemento básico, é a primeira ligação de *Memória de Helena* com este trabalho. Ao utilizar imagens de outros filmes em sua estruturação, o filme propõe uma abordagem em torno do cinema e da história, na própria linguagem cinematográfica. Conhecer Helena significa então entrar em contato com um determinado cinema produzido no Brasil, o que levará também a se perceber novas faces de sua história.

Além de poder ser tratado como um esboço geral da relação cinema – história<sup>15</sup>, esse filme abre espaços para uma exploração mais ampla da história do Cinema Novo. Os filmezinhos reveladores do passado de Helena tornam-

se excelentes pistas na busca de novos dados que possam enriquecer as análises sobre o próprio movimento. Enquanto “epitáfio do Cinema Novo”, ele ainda pode ser visto como uma síntese das principais idéias que lhe deram suporte. Encontram-se em *Memória de Helena* traços da história e da estética cinematográficas a que se vinculou esse cinema, assim como aspectos importantes do pensamento de um certo grupo produtor de cultura no Brasil dos agitados “anos sessenta”. Assim, a “memória de Helena”, como metacinema, seria um excelente guia para a exploração da “memória de um cinema”.

Um pequeno personagem do filme, o tio de Helena, é a primeira referência cinematográfica a ser destacada. Ele é o autor dos quatro filmes que mostram o universo familiar de Helena, ou seja, suas origens. Uma figura importante da história do cinema brasileiro representa o papel de “tio Mário”: o velho cineasta mineiro Humberto Mauro. Com uma vasta obra realizada inicialmente em Cataguases, cidade do interior de Minas Gerais, e em seguida no Rio de Janeiro, onde dirigiu o clássico *Ganga Bruta* (1933), Mauro é o referencial histórico da cinematografia brasileira para a geração cinemanovista que via em seu trabalho pioneiro um caminho a ser seguido.

Para os novos cineastas, o cinema de Humberto Mauro era visto como a “tradição” do cinema brasileiro<sup>16</sup>. Eles o consideravam tanto uma fonte estética quanto o modelo de produção adequado à realidade econômica do cinema brasileiro, com filmes rápidos, baratos e, mais importante, independentes do padrão industrial que se queria impor como a única forma possível de se fazer cinema no Brasil. Desse modo, a origem primeira dessa história de Helena, vivida no interior de Minas Gerais e na cidade do Rio de Janeiro, para onde também acorreram os personagens desse movimento que marcou a cultura nacional, estaria nesse tio que lhe ensinara, através da câmera, a ver a beleza agreste de nossa própria paisagem e a se interessar pelo homem brasileiro.

Além de homenagear o cinema fundador de Humberto Mauro, em *Memória de Helena* há pelo menos mais três referências cinematográficas claras, agora ao cinema dos anos 1960: ao cinema de poesia concebido na Itália, ao moderno cinema que vinha da França e ao próprio Cinema Novo brasileiro.

O cinema italiano encontra-se presente em *Memória de Helena* através de *O Evangelho Segundo São Mateus*, filme realizado por Pier Paolo

Pasolini, em 1964. Acompanhando o olhar de Helena, vemos inicialmente o cartaz do filme – anunciado como “um filme cristão feito por um comunista” – e, em seguida, um pequeno trecho da fita, no qual Salomé dança para o rei Herodes, antes de pedir a cabeça de João Batista. A Helena de David Neves identifica-se com a Salomé de Pasolini – “a mulherzinha mais decidida” que ela já vira –, inclusive fisicamente, em virtude das duas atrizes serem, de fato, bastante parecidas.

Esse cinema produzido na Itália nos anos 1960, no qual, além de Pasolini, destacavam-se nomes como os de Bernardo Bertolucci, Francesco Rosi, Marco Ferreri, Marco Bellocchio, entre outros, mantinha estreitas relações com o cinema novo brasileiro. Além da presença de cineastas brasileiros em diversos festivais e congressos de cinema lá realizados, alguns deles moraram em Roma e estudaram no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, a exemplo de Paulo César Saraceni<sup>17</sup>. Os cinemanovistas compartilham com esses herdeiros diretos do Neo-realismo italiano, outra referência cinematográfica importante para esse novo cinema feito no Brasil, suas preocupações com as questões sociais e políticas da Itália naquele momento.

Particularmente quanto a Pasolini, um dos mais férteis e polêmicos intelectuais italianos deste século<sup>18</sup>, pode-se aproximá-lo ainda de *Memória de Helena* ao se pensar na questão da morte, tão marcante em sua obra e muito presente neste filme. Esse teórico do “cinema de poesia” via a morte como a conclusão obrigatória, definitiva, e portanto verdadeiramente necessária, de qualquer discurso e de qualquer existência<sup>19</sup>. Para Pasolini, tal como a montagem é a síntese do filme, a morte é a síntese da vida. É na morte que a ação do homem se completa e ganha significado<sup>20</sup>. Assim, a morte de Helena – ou antes a “morte” do Cinema Novo – seria absolutamente necessária para a sua existência. Somente a partir de sua própria morte, o novo cinema brasileiro poderia entrar no campo da cultura e da história.

O tema da morte liga também *Memória de Helena* ao cinema francês. Inicialmente, essa vinculação se dá com a imagem criada para a representação da idéia de que “depois da morte, a vida continua”. Helena, de algum modo, continua viva na lembrança, no diário e nos filmezinhos resgatados pela relação de Renato e Rosa. Depois de sua morte, Helena continuaria viva no amor de seus dois amigos de adolescência. No filme, isso é mostrado na seqüência de um ato sexual entre Renato e Rosa. Vistos de cima, os dois estão deitados

em uma cama, nus, cobertos com lençóis apenas nas partes mais íntimas. Este plano final<sup>21</sup> de *Memória de Helena* é a reprodução de uma cena do filme *E Deus Criou a Mulher*, do cineasta francês Roger Vadim.

Realizado em 1956 – dois anos antes do movimento de renovação vivido pelo cinema francês, e que ficou conhecido como *Nouvelle Vague* –, este filme novo e provocador causou enorme alvoroço em uma França dominada pelo tradicional “cinema de qualidade”. Também no Brasil, quando foi lançado em fins de 1958, provocou muitos protestos e longas discussões<sup>22</sup>. Dez anos depois, *E Deus Criou a Mulher* era lembrado em *Memória de Helena* como símbolo do surgimento da nova condição feminina, livre, desinibida e moderna<sup>23</sup>. O romantismo de mulheres como Helena morreria para dar lugar à modernidade de uma outra mulher – encarnada pela atriz Brigitte Bardot, em *E Deus Criou a Mulher*, e representada pelo personagem Rosa, em *Memória de Helena* –, que começava a se impor no Brasil.

Nessa citação tão evidente, esboça-se a influência de um certo cinema francês entre os cineastas do nosso novo cinema. Como na Itália, era constante a troca de informações dos jovens diretores brasileiros com o meio cinematográfico francês. Entre aqueles que compunham o núcleo principal do Cinema Novo, destaca-se a presença de Joaquim Pedro de Andrade em cursos oferecidos pela *Cinémathèque Française* quando morou em Paris no início dos anos 1960.

Menos explícita, mas talvez mais forte, é a presença em *Memória de Helena* de outro cineasta francês, Jean-Luc Godard, a grande referência do cinema moderno da década de 1960. Nem sempre seguido por todos, porém constantemente comentado, Godard marcou o cinema desse período por suas invenções e experimentações no campo da linguagem cinematográfica. As primeiras delas surgiram em *A Bout de Souffle (Acossado)*, seu primeiro filme de longa-metragem, realizado em 1959. As inovações de *A Bout de Souffle*, uma releitura dos *thrillers* americanos, causam enorme impacto e passam a ser estudadas, e muitas vezes imitadas, por jovens cineastas em diversos países.

Jean-Luc Godard, entretanto, não era um sucesso isolado. Ele fazia parte de um grupo de jovens críticos que escreviam sobre cinema no semanário *Arts e*, principalmente, nos *Cahiers du Cinéma*, leitura obrigatória dos cinéfilos dos anos 1960. Ao lado de François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol, entre outros, Godard integrava a turma dos “críticos-cineastas” que

tiveram suas primeiras produções, realizadas em torno de 1958 a 1963, classificadas e exportadas para o mundo sob a denominação de *Nouvelle Vague*. Há um espírito de crônica na forma narrativa de *Memória de Helena* muito característico dos filmes da *Nouvelle Vague* e, em particular, um desejo de fragmentá-la para extrair dela as inúmeras possibilidades da linguagem audiovisual, tão presente na obra de Godard.

Em 1965, seis anos e oito filmes depois de *A Bout de Souffle*, Jean-Luc Godard cria outro mito do cinema dos anos sessenta: *Pierrot le Fou (O Demônio das Onze Horas)*. Essa aventura em cores fortes do *enfant terrible* do cinema francês, com suas imagens e falas inteligentes e despojadas, mais uma vez entusiasma aquela geração que também queria expressar seus sonhos de liberdade através do cinema.

Talvez por isso, fragmentos de imagens, cores, ousadas e até de personagens godardianos – exemplo maior do cinema moderno e livre ao qual se filiava David Neves<sup>24</sup> – insinuem-se vivamente na história de Helena. O vermelho do carro esporte, a contemplação da vida registrada em diário, os saltos inusitados dos planos de um vestido a outro e um certo inventário das transformações do modo feminino de vestir são elementos de *Pierrot le Fou* identificáveis em *Memória de Helena*. Há ainda a busca da morte, enquanto rompimento com um mundo prestabelecido, como um dos temas que se destacam em ambos os filmes.

Em 1967, dois anos antes de filmar *Memória de Helena*, David Neves iniciava-se na realização com dois filmes de curta-metragem: *Mauro, Humberto e Colagem*. Já com planos de dirigir seu primeiro longa-metragem, filmou *Mauro, Humberto e Colagem* consciente de que os temas dessas primeiras produções estavam ligados à necessidade de refazer em filmes seu caminho de jovem cineasta brasileiro.

*Na minha obsessão pelo cinema, (...) repasso, sempre que posso, os momentos cinematográficos que mais prenderam minha atenção ou interesse. Daí os filmes sobre essa grande personalidade que é Humberto Mauro e Colagem, onde faço um traço de união entre os filmes da minha infância (...) e os filmes que são vistos hoje: estrangeiros como Godard e nacionais como os que são estrelados por Pitanga e Luíza Maranhão<sup>25</sup>.*

Essas declarações de David Neves, além de reforçarem a idéia de *Memória de Helena* como um balanço sentimental do Cinema Novo, antecipam algumas situações ou personagens encontrados no filme. Ao citar dois atores negros como referenciais para o cinema nacional, ele aponta para os diretores do próprio movimento cinemanovista, os principais responsáveis pelo cinema que iria mostrar o povo brasileiro em sua diversidade de tipos e cores.

A alusão aos realizadores do Cinema Novo é sutil e aparece sintetizada em apenas um plano de *Memória de Helena*. Em uma seqüência que pode ser definida como um passeio godardiano, Helena e Rosa andam por ruas de Diamantina e, ao longo dessa caminhada, a cada plano surgem com vestidos diferentes. No último plano da seqüência, posando para a câmera, elas param na frente de uma loja em cuja fachada se lê "Casa Rocha". Nesse plano de poucos segundos, a câmera enquadra as duas mulheres paradas, encostadas em cada uma das portas do estabelecimento.

O nome da loja remete o espectador imediatamente à Glauber Rocha, um dos fundadores do Cinema Novo. Por seu vigor na atividade crítica e criatividade na elaboração teórica; por sua grande capacidade de aglutinação; por sua forte crença na possibilidade de se estruturar uma indústria de cinema no Brasil; e, principalmente, pela realização de filmes fundamentais na história do cinema brasileiro, Glauber Rocha pode ser tratado como uma espécie de representante-símbolo do movimento. Na referência a Glauber Rocha, estariam presentes todos os criadores de um cinema novo no Brasil.

Visto desse modo, "Casa Rocha" é a denominação sintética de um espaço no qual poderiam ser encontrados os mais ricos e diversos produtos culturais de fabricação nacional, com a mesma qualidade dos melhores estrangeiros, mas com a vantagem de bem atender às necessidades imediatas de reflexão e ação sobre a sociedade brasileira.

O cinema épico de Glauber Rocha e o cinema de crônica de David Neves podem ser considerados como dois extremos no universo mais restrito dos cineastas responsáveis pelo surgimento do cinema novo brasileiro. Em sintonia com seus próprios nomes, os filmes do primeiro lembram a força, imponência e dureza da rocha enquanto os do segundo sugerem a leveza, sutileza e flexibilidade da neve<sup>26</sup>. Entre esses dois pólos, encontram-se os cinemas heterogêneos de Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Carlos Diegues, e Leon

Hirszman, compondo com seus filmes um vasto painel com visões diversas da realidade social, cultural e política brasileira dos anos 1960.

O que queriam esses novos cineastas? Formados nas sessões dos cineclubes, na crítica cinematográfica produzida nas páginas de cultura dos jornais e, sobretudo, nas longas e constantes discussões em torno do cinema, desejavam, acima de tudo, fazer filmes. Filmes que, para eles, seriam o motor de uma "revolução cultural" no Brasil.

As idéias e os sonhos existiam em profusão, porém muitos eram os desafios e obstáculos para a produção cinematográfica em um país pobre – subdesenvolvido, segundo a linguagem do período – como o Brasil da época. O cinema brasileiro continuava a ser um empreendimento incerto. Somente uma prática baseada no sonho, na esperança e na determinação poderia superar as dificuldades. Foram estas, provavelmente, as verdadeiras origens do Cinema Novo. Um cinema fundado, acima de tudo, sobre a idéia de amizade, "mas amizade de um tempo indefinido em que se nascem amigos e crescemos juntos"<sup>27</sup>, como se afirma ser a história de Helena.

#### Notas:

1. MEMÓRIA DE HELENA. 1969, ficção, longa-metragem, 35 mm, colorido, 100 min. DIREÇÃO: DAVID NEVES; ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Guilherme Rodrigues; ARGUMENTO: David Neves; ROTEIRO: David Neves / Paulo Emílio Salles Gomes; DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA: David Drew Zingg; OPERADOR DE CÂMERA: José de Almeida; ASSISTENTE DE CÂMERA: André Faria; NARRAÇÃO: Vanda Sá; MONTAGEM: João Ramiro Mello; SOM: Aloysio Vianna; EFEITOS SONOROS: Geraldo José; MÚSICA: Brahms / Beethoven / Grieg / Haendel; ELENCO: Rosa Maria Penna (Helena) / Adriana Prieto (Rosa) / Arduino Colasanti (Renato) / Joel Barcelos (André) / Humberto Mauro (tio Mário) / Olga Danish (Adriana) / Áurea Campos (Inês) / Neyla Tavares (Márcia) / Mayr Tavares (Marcelo); PRODUÇÃO: David Neves / Júlio Bressane / Júlio Graber; PRODUTOR ASSOCIADO: A. P. Galante / Alfredo Palácios.

2. Sobre a premiação do V Festival de Brasília, "Memória de Helena vence em Brasília", *Folha de S. Paulo*, 25/11/1969.

3. Segundo a terminologia do período, "considera-se independente a produção que não é feita por uma companhia especializada na produção cinematográfica, mas por particulares que em geral empenham dinheiro para a realização de um único filme por vez". Ver Jean-Claude Bernardet, *Brasil em Tempo de Cinema*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 173. Ao lado de Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos é um dos exemplos significativos do cinema independente brasileiro com a realização, em 1958, de *O Grande Momento*.

4. Existindo até hoje, esse Festival surgiu da I Semana do Cinema Brasileiro, realizada em Brasília, de 11 a 22 de novembro de 1965. Entre os doze filmes selecionados para esta mostra, destacam-se, além do vencedor *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos, *A Falecida*, de Leon Hirszman e *O Desafio*, de Paulo César Saraceni, ambos já conhecidos como diretores do Cinema Novo. Ver Paulo Emílio Salles Gomes, "Novembro em Brasília" in *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. II, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, pp.455-459.

5. Também conhecido como *udigrudi*, do lixo, da boca, *underground*, marginalizado, experimental, maldito etc, segundo Fernão Ramos, *Marginal* seria "a designação mais apropriada" para "uma série de filmes [de] traços narrativos singulares" que teria surgido no Brasil entre o final dos anos 1960 e a primeira metade da década de 1970. Ver Fernão Ramos, *Cinema Marginal (1968-1973)*; A Representação em seu Limite, São Paulo, Brasiliense/Embrafilme/Ministério da Cultura, 1987, pp. 11-14.

6. São algumas folhas datilografadas com resumo, ficha técnica, dados de produção e, ainda, sugestões de "frases para o programa", provavelmente da época do primeiro lançamento comercial do filme, pois o documento faz referência aos prêmios recebidos "no recente Festival de Cinema de Brasília". Há também material semelhante escrito em francês e em inglês contendo ficha técnica, sinopse e algumas informações sobre a origem do filme além de um rápido perfil dos seus principais atores e realizadores. Os documentos estão arquivados na Curadoria de Documentação e Pesquisa da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

7. Bernardo de Mendonça, "Cinema-Nôvo é seu tudo", *Última Hora*, 26/11/1969; Paulo Perdigão, "Do amor feminino de duas mulheres", *Revista Fatos e Fotos*, p.37; Alex Viany e alii, "Em questão: Memória de Helena de David Neves", *Jornal do Brasil*, 20/03/1970; Marcos Ribas de Farias, "Memória de Helena ou a nostálgica agressão do presente", *O Jornal*, 28/11/1970. Críticas negativas, em menor número, podem ser vistas em Jaime Rodrigues, "Memória de Helena", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22/03/1970; Rubens Ewald Filho, "Um Filme Para os Amigos (E Para os Mineiros)", *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16/06/1970; Leon Cakoff, "A Vazia Memória de Uma Ex-Mineira", *Diário de São Paulo*, 20/06/1970; Orlando Lopes Fassoni, "Um prêmio errado por linhas certas", s/ ref.. Todos os artigos encontram-se na Curadoria de Documentação e Pesquisa da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

8. Míriam Alencar, "Memória de Helena, o batismo de David", *Jornal do Brasil*, 16/11/1969; "Memória de Helena vence em Brasília", *op. cit.*

9. Segundo declarações do próprio David Neves, "talvez porque eu venha do documentário, aproveite a realidade, os fatos vão acontecendo e extraio deles uma lógica de ficção que se enquadra no que fiz ou vou fazer". "Helena na Memória de David", s/ ref., Curadoria de Documentação e Pesquisa da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

10. Vários artigos sobre *Memória de Helena* mencionam sua vinculação - alguns falam até de adaptação - ao livro de Helena Moley, *Minha Vida de Menina* (Cadernos de uma menina provinciana nos fins do século XIX), e alguns deles chegam a afirmar que o filme seria baseado nesse "famoso best-seller". Contudo, segundo o próprio David Neves, "*Memória de Helena* tem um pouquinho de várias coisas que giram em torno da psicologia feminina. Uma receita aproximada seria: 1) o livro *Minha Vida de Menina*, de Helena Moley; 2) Diamantina, por via de consequência; 3) o livro *Dusty Answer (Pocira)*, de Rosamund Lehman; 4) o livro *École des Femmes*, de André Gide; 5) O Cinema em geral. Meu filme é uma espécie de adaptação de alguns clichês cinematográficos". Entrevista a José Carlos Monteiro, "David Neves adapta livro famoso de Helena Moley", *O Globo*, Rio de Janeiro, 24/10/1969.

11. Na primeira semana de produção de *Memória de Helena*, Wilson Cunha, em uma pequena nota na sua coluna "Cinema", afirma que este deveria ser "o último filme brasileiro em que Márcia Rodrigues - de partida marcada para a Europa, onde ficará durante cinco anos - faz no Brasil". Como sabemos que a atriz não trabalhou no filme, provavelmente restou apenas a homenagem. "Filmagens de David Neves em Ritmo Suíço", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20/06/1968.

12. Vale notar que Paulo Emílio Salles Gomes foi membro da comissão coordenadora encarregada para organizar e dirigir a I Semana do Cinema Brasileiro, responsável pelo "fenômeno (...) da conversão em massa" do público brasileiro pelo cinema brasileiro. Paulo Emílio Salles Gomes, "Novembro em Brasília", *op. cit.*, p.456.

13. Segundo David Neves, "numa sentada de máquina, veio a idéia da estrutura, que foi reforçada pela ajuda de Paulo Emílio Salles Gomes - na hora das filmagens é que esta espinha dorsal foi sendo estofada". "Helena na Memória de David", *sf* ref., Curadoria de Documentação e Pesquisa da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

14. Segundo Ismail Xavier, embora no Brasil empregue-se em geral o termo *voz-off* "para toda e qualquer situação em que a fonte emissora da fala não é visível no momento em que a ouvimos", nos Estados Unidos ele é usado "especificamente para a voz de uma personagem de ficção que fala sem ser vista mas está presente no espaço da cena". Uma outra expressão, *voz-over*, é utilizada quando "existe uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde emana a voz, como acontece, por exemplo, na narração de muitos documentários (voz autoral que fala do estúdio) ou mesmo em filmes de ficção quando a imagem corresponde a um *flashback*, ou outra situação, onde a voz de quem fala vem de um espaço que não corresponde ao da cena imediatamente vista", que é o caso dessa voz presente em *Memória de Helena*. Ver \_\_\_\_\_ (org.). *A Experiência do Cinema*. Antologia, Rio de Janeiro, Graal / Embrafilme, 1983, nota de rodapé, p. 459.

15. *Essa relação vincula-se à idéia do cinema como uma fonte para o estudo da história, em particular de suas dimensões sócio-culturais, o que vem sendo explorado por diversos estudiosos em diferentes contextos. Ver Marc Ferro, "O Filme: uma contra-análise da sociedade?" in J. Le Goff e P. Nora (dir.). História: Novos Objetos. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976, pp. 199-215; Marc Ferro, Cinema e História, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992; M. Ferro e J. Planchais, Les Médias et L'Histoire; les poids du passé dans le chaos de l'actualité, Paris, CFPJ, 1997; Pierre Sorlin, Sociologie du Cinéma; ouverture pour L'histoire de demain, Paris, Aubier Montaigne, 1977; Michèle Lagny, De L'Histoire du Cinéma; méthode historique et histoire du cinéma, Paris, Armand Colin, 1992; e Martin A. Jackson, "El historiador y el cine" in J. Romaguera e E. Rimbau (pres.), La Historia y el Cine, Barcelona, Fontamara, 1983.*

16. Ver Glauber Rocha. "Humberto Mauro e Situação Histórica", *Jornal do Brasil*, 07/10/61. Esse artigo, com algumas modificações, foi transformado em um capítulo do primeiro livro de Glauber Rocha, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, pp.21-31.

17. Ver Paulo César Saraceni, *Por Dentro do Cinema Novo*; Minha Viagem, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993, pp. 63-109.

18. Ver P. P. Pasolini. "A Poesia do Novo Cinema" in *Revista Civilização Brasileira*, Ano I - nº 7, maio de 1966, pp. 267-287. Sobre a vasta obra do poeta, ficcionista, ensaísta, crítico literário, teatrólogo, linguista, argumentista, roteirista, cineasta, teórico do cinema, cenógrafo e jornalista Pier Paolo Pasolini, ver *Revista de Italianística*, v. 1, n. 1, julho 1993, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, 1993.

19. Ver L. Micciché *apud* Mariarosaria Fabris, "A Margem da Redenção: Considerações sobre *Accatone*", in *Revista de Italianística*, *op. cit.*, p.99.

20. Ver Ismail Xavier, "O Cinema Moderno Segundo Pasolini", in *Revista de Italianística*, *op. cit.*, pp. 101-109.

21. Os distribuidores paulistas, além de reduzirem em número e em duração os filmezinhas de *Memória de Helena*, cortaram essa cena final para obter um certificado de censura livre. Rubens Ewald Filho, "Um Filme Para os Amigos (E Para os Mineiros)", *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16/06/1970.

22. Na Bahia, por exemplo, o filme foi ameaçado de interdição depois de ter sido liberado para maiores de dezoito anos, com cortes, pela Censura Federal. Divulgada a intenção da censura estadual, houve muita discussão e veementes protestos de uma parte da crítica cinematográfica local, liderada pelo então crítico do *Jornal da Bahia*, Glauber Rocha. Ver Maria do Socorro Silva Carvalho, *Imagens de um Tempo em Movimento*; Cinema e Cultura na Bahia nos Anos JK (1956-

1961), Salvador, Edufba, 1999. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 1992, pp.118-120.

23. Paulo Perdigão, "Do amor feminino de duas mulheres", *op. cit.*, p. 37.

24. "Os curtos e seus realizadores: David Neves", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08/11/1967, p. 6-b.

25. "Os curtos e seus realizadores: David Neves", *op. cit.*, p. 6-b.

26. A crítica de cinema Sylvie Pierre, em um texto de divulgação da primeira mostra européia de cinco filmes de longa-metragem de David Neves, realizados entre 1969 e 1986, cria uma bela imagem entre a oposição dos temperamentos e dos cinemas de David Neves e de Glauber Rocha, a partir de seus nomes. Ela encerra seu texto explicando que "Neves, em francês, significa 'neiges', et Rocha, roche. L'oeuvre de David est légère comme la neige, et je vois bien ce qu'il y a de poétique là-dedans, moi, pierre". Ver "David Neves", *Cahiers du Cinéma*, n. 401, Paris, nov. 1987.

27. Palavras ditas pela voz em *off* da narradora já nas seqüências finais do filme quando, depois da morte de Helena, se vê o minúsculo "filmezinho que Renato gostaria de ter feito".

**CINEMA E PROPAGANDA**

## Três receitas para um cinema anti-semita

ADRIANA SCHRYVER KURTZ

PROFESSORA DA ESCOLA SUPERIOR  
DE PROPAGANDA E MARKETING – ESPM/RS

Este ensaio analisa os padrões – antagônicos mas complementares – de propaganda de Adolf Hitler e Joseph Goebbels, no âmbito da cinematografia do III Reich, através de obras fundamentais para a campanha anti-semita – *O Eterno Judeu* e *O Judeu Süß*, de 1940. Também enfoca uma terceira visão propagandística, cuja estética chamaremos de “*belo técnico*”, engendrada pelo cinema da diretora berlinense Leni Riefenstahl.

### I. O REALISMO DE HITLER

A Alemanha nazista entraria para a história como uma protagonista sem igual na arte da manipulação da propaganda e da mídia, levando a mobilização emocional das massas a níveis que beiravam a histeria. As lições da Primeira Guerra e a contribuição de lideranças nazistas proeminentes, como Joseph Goebbels, engendrariam uma ofensiva propagandística capaz de dar conta, com eficácia monstruosa, da destruição impiedosa de qualquer vestígio de racionalidade política, ideológica, sócio-cultural e artística. A Alemanha era reconstruída e rearmada não apenas para a maior carnificina da história mundial: o virulento anti-semitismo dos nazistas já apontavam para a subsequente “missão sagrada” que eliminaria seis milhões de judeus europeus.

O entusiasmo e fanatismo das massas hipnotizadas pelo seu *Führer* garantiriam completa adesão nacional tanto a uma nova rodada de matança nos campos de batalha quanto, no âmbito interno, à sistemática perseguição e extermínio de vítimas inocentes, fossem judeus alemães (e logo europeus), doentes físicos e mentais, ciganos, indigentes, homossexuais ou qualquer es-

pécie de opositor político, sem falar nos artistas “degenerados”. O Século XX se afirmaria como a era da recaída na barbárie, como ressaltaria Adorno (1994a:33). Por trás desta tragédia de proporções globais, a propaganda nazista mostrava sua força e fazia escola. Uma modernidade reacionária impunha ao mundo a nova cara do poder. A estetização da política, sinalizada por Benjamin no célebre texto sobre a arte e a reproduzibilidade técnica, chegaria num nível jamais imaginado. A propaganda engolira a política e a estética: o resultado seria devastador.

A propaganda nazista equilibrava-se entre as visões radicalmente distintas – mas complementares – de Adolf Hitler e seu Ministro Joseph Goebbels. O cinema traria as marcas destes dois artífices, que – não raro – comportaram-se como “artistas multimídia”<sup>1</sup>, mostrando uma predileção especial pela chamada sétima arte. *O Eterno Judeu* (1940), filme que Goebbels encomenda a pedido de Hitler, provocará, literalmente, mal estar no público, enquanto que *O Judeu Süß*, também de 1940, cumprirá seus objetivos racistas deleitando as platéias. Ainda que 90% da produção cinematográfica do Terceiro Reich tenha sido concebida dentro dos padrões hollywoodianos de Goebbels, a interferência direta de Hitler acabaria por determinar dois dos mais famosos “documentários” do cinema nazista e da própria história secular do medium, *Triunfo da Vontade* (1936) e *Olympia* (1938). Ironicamente, a truculência da noção de propaganda de Hitler abriria espaço para os “documentos artísticos” que ele intuitiva e caprichosamente confiou à Leni Riefenstahl.

Após a invasão da Polônia, uma equipe de filmagem é destacada por Goebbels para a realização de uma obra encomendada pelo *Führer*<sup>2</sup>. Muitas das imagens são rodadas nos guetos imundos dos judeus: em novembro de 1940, *O Eterno Judeu – Der Ewige Jude* – estréia nos maiores cinemas de Berlim. Uma *première* reunirá representantes do partido, do exército, das artes e das “ciências”. Provavelmente a mais infame obra de propaganda racista, este filme não passa de uma colagem aleatória de apelativas e grosseiras difamações contra o povo judeu e sua cultura.

Ele pretende-se um relato da história dos judeus pelo mundo, recheado de acusações contra o poder econômico de “um povo de parasitas” cujo único valor reconhecido é o do dinheiro (Nazário, 1983:56). O próprio diretor desta típica obra ao estilo Hitler de propaganda, Fritz Hippler, definiu-o como uma “sinfonia de horror e nojo” (apud Nazário, *idem*). O “elogio”

é merecido não apenas em decorrência das tomadas realistas feitas no gueto. Foram acrescentadas as famosas cenas de um matadouro de propriedade de judeus: açougueiros sangram vacas e carneiros que, em desespero, procuram estancar a sangria esfregando o pescoço rasgado contra o chão.

A amostragem digamos, bestial, dos judeus poloneses é devidamente introduzida numa seqüência da abertura do filme: “os judeus civilizados que conhecemos na Alemanha nos dão só um quadro incompleto do seu caráter racial” advertem os letrados e a locução. “Este filme nos mostra em cenas autênticas, feitas nos guetos poloneses, como os judeus são, antes de se encobrirem atrás da máscara de europeu civilizado”. De fato, a propalada autenticidade das cenas remete àquele realismo cru e brutal que constitui, em síntese, o apelo, por assim dizer, “estético”, do tipo de propaganda produzida sob ordens e dentro dos parâmetros mais caros ao *Führer*. A terrível conjugação de um texto agressivo em sua enfática “objetividade” e a repelência das incontáveis imagens que isolam, em planos fechados, os ratos com os quais as platéias devem identificar os judeus, fizeram com que muitos espectadores deste abominável documento de cultura e barbárie nazista passassem mal durante a projeção do filme.

Enquanto assistimos a cenas nas quais esfarrapados e arquejantes “judeus” caminham numa rua do gueto, o locutor continua, cada vez mais virulento: “Em todo o lugar que uma mácula aparece no corpo do povo eles grudam, alimentando-se do organismo em decomposição. Eles lucram com a doença do povo. Empenham-se em perpetuar toda condição patológica”. As imagens confirmam o veredicto sinistro: pessoas pobres, sujas, magras, homens carregam sacos nas costas, um grupo amontoa-se diante da câmera (um tanto fascinado). “Assim é na Polônia e foi na Alemanha. Assim os judeus se comportam através da história”. Em breve, as repugnantes tomadas dos ratos convidarão o público a processar, por assim dizer, as devidas relações.

Veremos bandos de roedores que superlotam cozinhas imundas, que se multiplicam em meio a sacas de cereais, vegetais e caixas de ovos. Mais repugnantes são as verdadeiras legiões de ratos que saem de imundos bueiros e se batem – alucinadamente – contra paredes das ruas. “Covardes e cruéis, preferem andar em grandes grupos”, ouve-se. “Entre os animais são destrutivos, nocivos. Assim também são os judeus”, reforça a locução, enquanto as imagens voltam-se para os rostos (ainda) humanos dos homens confinados no gueto.

O perigo maior, afirma cabalmente *O Eterno Judeu*, é quando estas criaturas intrometem-se “em atividades sagradas” como a cultura e a arte: pois a “idéia nórdica da beleza” é – e sempre será – “incompreensível para o judeu”. Neste momento não surpreende que as imagens sejam de ruínas e alvas esculturas greco-romanas, salientando corpos belos e nus. O contraponto serão obras expressionistas, caracterizadas como típicas resultantes dos “nervos degenerados”, do “mau cheiro da podridão” e do grotesco e patológico da arte “judaica”.

## 2. O ENTRETENIMENTO DE GOEBBELS

O aparente fracasso de *O Eterno Judeu* enquanto arma eficaz de propaganda anti-semita<sup>3</sup> – de acordo com o duro receituário hitleriano – dará a oportunidade ideal para que Goebbels mostre ao chefe a sabedoria de sua receita de persuasão. Ainda em 1940, ele encomendará ao diretor Veidt Harlan uma adaptação da novela *O Judeu Süß*, a mais notória arma ideológica da produção fílmica racista. Concebido para mostrar a “natureza intrinsecamente criminoso” no judaísmo, como ressaltaria Nazário (1983:55), *O Judeu Süß* narra, com uma aparente inocência, a instrutiva estória de um ministro das finanças do século XVIII que, de forma um tanto lógica e inexorável, sofrerá as conseqüências resultantes de seus próprios atos.

A representação dos judeus fica, nesta obra, a cargo de uma personagem que pode ser classificada, perfeitamente, de abominável: como ministro das finanças, o judeu Joseph Süß Oppenheimer se notabiliza por servir a um decadente Duque de Wurtemberg, diante de quem consegue fazer crescer sua influência e aumentar seus privilégios. Um duque desmoralizado e sem firmeza; um judeu arrivista e mestre na arte da intriga. Os verdadeiros valores alemães são simbolizados por um conselheiro de estado anti-semita convicto (Sturm), sua linda e loura filha (Dorothea) e seu noivo, o escrivão (Faber).

Süß favorece seus irmãos de sangue sob as benesses do duque, cobra impostos abusivos, dá provas de crueldade contra os indefesos alemães e mostra-se um grande sedutor das damas daquela sociedade. Obcecado por Dorothea – ele torturará seu noivo para forçá-la a entregar-se aos seus perversos desejos. De fato, trata-se de uma seqüência impagável: um afeminado Süß abana um lençinho branco pela janela, dando o sinal para que a tortura comece. A atormentada mulher ouve os gritos do noivo e sussurra orações de súplica, para deleite do judeu que, não satisfeito em assediá-la, ainda diverte-

se com sua fé. Ela obviamente preferiria morrer a ceder, mas não suporta a tortura imposta a ambos e entrega-se ao vil judeu.

Mas ela redimirá a vergonha tirando a própria vida: Dorothea deixa-se afogar em um lago<sup>4</sup>. Os habitantes empreendem uma intensa busca à filha do conselheiro Sturm, sob a luz de antorchas (um fetiche usado à exaustão nos eventos noturnos nazistas e nos filmes clássicos de propaganda, como *Triunfo*). Encontrado o corpo, a população local irrompe nos aposentos de um embriagado duque que, merecidamente, acaba tendo um ataque cardíaco fatal. Sem o seu protetor, Süß será detido e julgado, enfrentando a – justa, supõe-se – cólera da população.

Então segue-se a memorável (e terrível) cena da execução pública, com o judeu miseravelmente desesperado e aos gritos, clamando sua inocência, enquanto a jaula no qual ele é confinado é erguida numa altura vertiginosa. Dois planos compõem a cena, particularmente brutal, do enforcamento de Süß. Na primeira tomada, vemos somente a parte de baixo da gaiola de ferro, rapidamente. Então, aparecem os pés do enforcado: finalmente, seus gritos já não se fazem ouvir.

A imagem do judeu Süß do século XVIII cai como uma luva na representação que os nazistas queriam consolidar em fins da década de 30: sujos, cínicos, arrivistas, viciosos e desonestos – como lembra Palmier (1978b:139). Mas, a sugestão destes preconceitos deve sua eficácia ao emocionante fluxo – tipicamente “ficcional” – possibilitada pelo gênero narrativo do filme: aí entra a sapiência de uma teoria da propaganda – não exatamente incidental – de Goebbels. Afinal, “o mais intelectual da equipe nazi dava grande valor aos filmes de entretenimento”, como resalta o documentário “O Poder e a Mídia – Goebbels: Mestre da Propaganda”, da BBC de Londres. Este gênio da “modelagem das mentes” foi, por muito tempo, menosprezado erroneamente pelos especialistas situados no front oposto como um “publicitário grosseiro”.

Wilfred Von Oven, ex-assessor de Goebbels, afirma que seu chefe “via dizendo ao pessoal do cinema: não me venham com filmes políticos”. A propaganda explícita do melodramático *O Jovem Hitlerista Quex* (1933) mereceu tamanho desprezo de Goebbels que este tratou de retirá-lo de circulação, por julgá-lo inútil. O ex-diretor de cinema Arthur Maria Rebenalt corrobora o depoimento de Oven. O Ministro da Propaganda “era maluco por cinema” e suas bonitas mulheres. Ele “gostava daquilo que o público buscava”.

“Goebbels nunca tentou mudar a sociedade alemã no que quer que fosse” diz o locutor do documentário da BBC. Seu segredo estava em reforçar os preconceitos, de um modo que divertisse as pessoas. “Toda a propaganda sofisticada está fora de lugar” teria vaticinado.

Se considerarmos a paixão do Ministro da Propaganda e Ilustração do Povo pelo cinema, e sua assumida admiração pelos produtos de Hollywood, fica evidente que Goebbels foi beber na fonte certa<sup>5</sup>. Nada mais inocentemente propagandístico – ou se preferirmos, ideológico – do que o cinema de entretenimento formatado pela indústria norte-americana. Pois, se diretores como Harlan invocam o “regime militar” imposto aos cineastas, atores como Rudolf Klinks não têm maiores pudores em expor uma versão mais prosaica da realidade (e por que não, da rotina) daqueles anos: “Todos viviam como uma grande família. Foram bons tempos... não sei se é a palavra certa...”, diz o ator. “Todos trabalhavam juntos para produzir a bela atmosfera do filme. Era um sonho de vida de cada um, compreende?”.

A própria vida pessoal do Ministro da Propaganda lembra em muito a dinâmica do chamado *star system* norte-americano. Uma fachada, convenientemente invadida pelos holofotes e câmeras, mostraria na imagem da esposa Magda e de seus filhos a perfeita encarnação da família Nacional Socialista, quando sua realidade era feita de incontáveis relações extraconjugais e o gosto por *night-clubs* que não ficavam devendo nada à “decadência” tão odiada pela moralidade nazista. A mais significativa destas aventuras colocou em cena uma atriz eslava; tecnicamente “inferior”, do ponto de vista da política racial e da “ciência” hitlerista. Lida Baarova, aliás, era morena, tipo preferido de Goebbels que, para consumo externo, promovia o ideal ariano das louras de olhos claros. O caso só foi interrompido por ordem do *Führer*.

O amor pelos épicos hollywoodianos será transposto para os filmes noticiosos que alimentam o mito de Hitler: eles deveriam se concentrar não em fatos ou informações, mas sim na emoção e no entretenimento. O ditador convertido em estrela de cinema deveria resguardar sua imagem, aparecendo brevemente em cine-jornais de curta metragem. Essa fórmula ideal de Goebbels seria contrariada, é verdade. Mas, como uma exceção a confirmar a regra, fora uma única vez (mesmo que o *Führer* tenha aparecido em tomadas de *Olympia*), através das imagens altamente plásticas de Leni Riefenstahl, em *Triunfo da Vontade* (1936).

Riefenstahl, como se sabe, não foi a única atriz e cineasta da época a justificar suas simpatias, para dizer o mínimo, ao regime de seu amigo pessoal, Adolf Hitler. Como ela o fez – ou tentou fazer – outros personagens dos anos de ouro e de chumbo do cinema germânico procuraram amenizar as implicações de sua *performance* numa estrutura cinematográfica destinada a deificar Hitler e apoiar suas políticas – inclusive, e de forma prioritária, a de deportação, encarceramento e extermínio de judeus, entre outros *outsiders* involuntários do hitlerismo. Este é o caso de Cristina Söderbaum, atriz então casada com o diretor de cinema nazista Veit Harlan<sup>6</sup>.

Harlan procurou convencer os leitores de suas memórias de que ele, a exemplo do ator Emil Jannings e dos diretores Pabst e Ruttman, fora simplesmente engolido por uma engrenagem que fez do cinema – sob a batuta de Goebbels – uma máquina de guerra<sup>7</sup>. Apesar de ser notório o risco que pressupunha qualquer desobediência às determinações do Ministro da Propaganda, seu relato evidencia a facilidade com que um cineasta comercial, “com a nazificação do sistema de produção”, transforma-se num cineasta nazista, “apenas permanecendo um profissional competente” (Nazário, 1983:55). Exibindo um tipo de cinismo fartamente encontrável em Riefenstahl, o cineasta chegou a polemizar, em 1948, com um rabino sobre seu abominável filme: ele simplesmente queria mostrar o “problema judeu” de maneira artística (Palmier, 1978b:140).

A idéia de Goebbels era exatamente esta. Fazer um filme de propaganda “artístico” e anti-semita; ou seja, “realizar uma obra que sea politicamente utilizável a fines de propaganda, pero siendo más que um film de pura propaganda”, dirá Palmier em seu estudo sobre *O Judeu Süß* (1978b:140). O grande perigo de filmes como este, é que nada é realmente excessivo em relação ao anti-semitismo cotidiano. “Goebbels sabia perfectamente lo que hacía cuando afirmaba a Harlan que no debía buscar hacer propaganda sino simplemente mostrar a los judíos como son”. E isso por um motivo tão simples quanto sábio: “Sobreentendía: los espectadores harán el resto” (ibidem: 142).

### 3. O “BELO TÉCNICO” DA CINEASTA MAIOR DO NAZISMO

Ainda que filmes como *O Eterno Judeu* e *O Judeu Süß* sejam esclarecedores no entendimento das teorias de propaganda do *Führer* e de seu principal Ministro, a Europa dos anos 30 reconheceria a força da nova

e grande Alemanha através de outro tipo de cinematografia – que, diga-se, jamais sujou as mãos com a abordagem mais ou menos explícita da questão judaica. A segunda metade da década de 30 pode ser lembrada como uma fase áurea do cinema nazista; este momento marca a irrupção de uma terceira vertente, se podemos assim nomeá-la, entre os estilos de Adolf Hitler e Joseph Goebbels. Entraria em cena a beleza altamente técnica das imagens de Leni Riefenstahl.

De fato, a obra da cineasta preferida de Hitler nos remete diretamente para o conceito de “belo técnico” (*das Technischöne*) resgatado por Willi Bolle (1994:209-238) num texto em que confronta a retórica estética – ou melhor, estetizante – de Ernst Jünger com a crítica militante de Walter Benjamin (os textos são, respectivamente, *Guerra e Guerreiros* e *Teorias do Fascismo Alemão*, ambos de 1930). O traço mais marcante desta estética é o culto da técnica, que acaba desembocando num “Estado tecnocrático ditatorial” (Bolle, 1994:213). Livros como *Guerra e Guerreiros* e *O Operário*, expressaram o desejo de Jünger de ver nascer uma sociedade na qual “a técnica seria a expressão máxima da idéia de dominação” (ibidem:210). Como sabemos, este desejo foi realizado por Hitler, ainda que os nazistas não tenham conquistado a simpatia (digamos pública ou formal) do aristocrático escritor.

A técnica festejada pelo autor de *O Operário* e *Guerra e Guerreiros*, “pela sua própria natureza ‘exige’ ser utilizada para fins de dominação”. Aliás, “qualquer meio técnico possui, de forma aberta ou secreta, valor bélico” (Jünger apud Bolle, ibidem:217). Assim, a técnica seria incorporada “ao ideário do conservadorismo e nacionalismo alemão”: um trabalho intenso de simbolização aboliu as fronteiras entre técnica e cultura, entre o estético e o político. Endossando uma hipótese desenvolvida por Jeffrey Herf (1990), Bolle anota: “a transformação da técnica em objeto estético e cultural, operada por Jünger, seu uso ao mesmo tempo moderno e arcaico, é característico da modernização reacionária” (ibid.:219).

Esta digressão nos reconduz à obra de Leni Riefenstahl e, em última instância, à força de seu apelo propagandístico. No auge de uma carreira marcada por uma inegável identificação com os ideais estéticos de seu *Führer* (uma certa idéia da beleza, da perfeição, da harmonia) esta “deusa imperfeita”<sup>8</sup> fez valer seu próprio estilo artístico e cinematográfico. O “belo técnico” é uma idéia mais do que sugestiva para designar a estética de Riefenstahl, a exemplo de *O Triunfo da Vontade*, no qual fotografava apaixonadamente inter-

mináveis colunas dos “operários da destruição” (os belos soldados e trabalhadores do Reich).

É sobretudo o domínio da técnica *por trás das câmeras* que constitui a essência deste “belo técnico”. Pois foi explorando no limite as possibilidades da técnica que Leni produziu dois “documentários” que ainda hoje, são considerados como obras-primas do cinema. O mundo impecavelmente belo da cineasta maior do regime nazista não se dá a conhecer na incapacidade de que o melhor da técnica faça a sua parte na captação – e edição – das imagens<sup>9</sup>. O propagandístico, na obra de Leni, é inseparável de sua própria natureza compulsivamente perfeita (e vale ressaltar, de sua tendência automática a estetizar o mundo). A imagem em Riefenstahl já é em si, a sua própria propaganda: ela se vende pelas suas qualidades inerentes.

Qualquer objeto colocado sob o olhar mecânico de suas câmeras estaria apto a alcançar alguma forma de perfeição; fossem montanhas, o *Führer*, os atletas, os guerreiros Nuba, as criaturas do mar<sup>10</sup>. Mas Leni foi uma mestra na estetização da política e isso determinou que ela brilhasse exatamente sob Hitler – e “por encomenda” de seu regime. O mundo construído por Leni Riefenstahl forma-se a partir de uma exigência ditatorial, se é que podemos assim designá-la, pela beleza: a cineasta é uma propagandista quase involuntária, ainda que ela tenha acrescentado aos seus temas uma boa dose de paixão.

Isso aproxima e diferencia sua estética tanto da violência de Hitler quanto das fórmulas consagradas do entretenimento de Goebbels. Mas a propaganda em Riefenstahl nem por isso torna-se menos perigosa: sua busca incansável por um belo idealizado a faz ignorar solenemente a realidade à sua volta. Uma realidade “feia” que, para ser maquiada ou substituída por algo “melhor”, pode perfeitamente ser destruída sob uma mão de ferro – como a do *Führer*. Mesmo que essa “cirurgia estética” resulte numa matança de proporções mundiais e na mera eliminação de um povo inocente. Como diria o escritor (fascista) Drieu La Rochelle: “Não sei amar. O amor à beleza é um pretexto para odiar os homens” (apud Beauvoir, 1991:78).

## Notas:

1 Hitler, se achava um especialista nas artes e seu gosto estético será o parâmetro para todas as expressões artísticas do período. Jean-Michel Palmier dirá que o *Führer* e o nazismo não deixam de ser herdeiros de uma tradição do que chama de "kitsch moderno" (1978a:178). Goebbels, que tinha pretensões literárias, sonhava em escrever um livro definitivo sobre estética cinematográfica pela qual ele era fascinado, tão logo terminasse a guerra (Furhammar; Isaksson, 1976:42).

2 Como ressaltaria o Prof. Doutor Luiz Nazário – pesquisador atento sobre as questões relativas ao cinema alemão e a propaganda nazista, Goebbels – naturalmente – acabaria deixando sua marca nesta "obra" da propaganda nazista. Embora admitindo as contribuições do Ministro da Propaganda, minha análise privilegia a propensão de Hitler para um padrão mais realista (ou, se quisermos, "documental"), enquanto o "patrono da Sétima Arte" sob o III Reich percebia, astutamente, que a melhor forma de persuasão era aquela ligada ao entretenimento, transcendendo a estratégia voltada para a doutrinação baseada na exploração de um realismo mais rasteiro. Fica, entretanto, a observação de que "O Eterno Judeu" foi realizado com amplo e intenso envolvimento de Joseph Goebbels.

3 "Para determinar a eficiência de O Eterno Judeu como propaganda, é preciso estabelecer primeiro o que pretendia o filme. Toda a "documentação" deveria justificar o genocídio que estava sendo planejado. O Eterno Judeu é um filme para as pessoas que sabem como estão as coisas. O sermão funciona a partir do axioma de que os judeus são uma forma inferior da humanidade, uma idéia que se tornara familiar desde a publicação de Mein Kampf. O filme de Hippler é um espúrio relatório sobre o povo judeu, um curso de doutrinação para assassinos – e os assassinos em potencial forneceram ampla platéia" (Furhammar & Isaksson, 1976:111).

4 O apelo de uma pureza virginal maculada – e a opção pela (redentora) morte – é explorado no não menos propagandístico e racista O Nascimento de uma Nação (1915). O filme de Griffith, marco do cinema narrativo clássico norte-americano, faz uma explícita apologia da KKK e do mais rasteiro racismo sulista dos Estados Unidos.

5 Entretanto, Goebbels admirava o cinema de Eisenstein, em especial O Encouraçado Potemkin. Como ele mesmo observara, Potemkin era uma grande obra de arte e um fabuloso trabalho de propaganda. "Quem não tenha uma ideologia firme pode se tornar bolchevista vendo esse filme" (apud Furhammar & Isaksson, 1976:42). O "Potemkin" de Goebbels parece ter sido O Presidente Krüger (1941), cuja realização contou com seu efetivo empenho pessoal. "É possível que [o Ministro] tenha mesmo contribuído para o seu argumento", dizem os autores de Cinema e Política (1976:42).

6 Depois de "saber mais sobre a guerra" do que na época em que brilhava nas telas – graças a terríveis filmes sobre campos de concentração – a atriz admite perguntar-se: "Meu Deus, eu ajudei a fazer isso? Quando a gente atuava no filme ou era forçada a atuar nele, não percebia como ele era ou onde ele levava". Como uma forma de selar seu arrependimento – e inocência – a Sra. Söderbaum arremata: "Eles me queriam [para O Judeu Süß]. Uma garota loura, não muito inteligente, agradável e ariana".

7 Harlan (1899-1964), que só começou a dirigir sob o nazismo, assinou dezenove filmes durante o regime de Hitler, entre os quais os famosos Judeu Süß (1940) e Kolberg (1945). O "campeão do cinema nazista" devia sua posição de destaque à proteção de Goebbels (Tulard, 1996:287).

8 "A Deusa Imperfeita" é o título (no Brasil) do documentário que resgata a vida de Riefenstahl, dirigido por Ray Müller em 1993.

9 Mesmo usando a sua arte para a glorificação de um ditador, o caso de Riefenstahl nos faz lembrar uma advertência acerca da "indústria cultural": "Essa aparelhagem inflada do poder [o cinema] não torna a vida mais humana para os homens. A idéia de 'esgotar' as possibilidades

técnicas dadas, a idéia da plena utilização de capacidades em vista do consumo estético massificado, é própria do sistema econômico que recusa a utilização de capacidades quando se trata da eliminação da fome" (Adorno e Horkheimer, 1985:130).

10 Leni começaria sua carreira de atriz nos chamados "filmes de montanha". Depois de immortalizar os soldados do Reich em Triunfo e os atletas arianos em Olympia, sua carreira seria interrompida. Ela então passou a fotografar os guerreiros Nuba, na África. Atualmente (apesar de sua idade avançada) tem trabalhado com fotografia e cinema sub-aquático.

## Bibliografia

- ADORNO, Theodor. Educação após Auschwitz. In: COHN, Gabriel. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994a. p. 33-45.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1985.
- BEAUVOIR, Simone. *O pensamento de direita, hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Teorias do fascismo alemão*. Sobre a coletânea *Guerra e Guerreiros*, editada por Ernst Jünger. In: *Obras escolhidas*. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985a. p. 61-72. v. 1.
- BOLLE, Willi. Culto da técnica: a modernidade fascista. In: \_\_\_\_\_. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 209-238.
- FURHAMMAR, Leif ; ISAKSSON, Folke. *Cinema & política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- HERE, Jeffrey. *El modernismo reaccionario; tecnologia, cultura e política em Weinmar y el Tercer Reich*. México: Fondo de Cultura, 1990.
- NAZÁRIO, Luiz. *De Caligari a Lili Marlene: cinema alemão*. São Paulo: Global, 1983.
- PALMIER, Jean Michel. Del expressionismo al nazismo. Las artes y la contrarrevolución em Alemania (1914-1933). In: MACCIOCCHI, Maria Antonietta. (Org.) *Elementos para un análisis del Fascismo*. 1978a. Tomo ii. p. 155-203.
- \_\_\_\_\_. Der jude süß (el judío süs). In: MACCIOCCHI, Maria Antonietta. (Org.) *Elementos para un análisis del Fascismo*. 1978b. Tomo i. p. 138-148.
- REES, Laurence. *O quarto poder (ou O poder e a mídia): Goebbels, Mestre da Propaganda*. Londres: BBC, [s./d.]. Documentário para televisão.

**O CORPO NO CINEMA**

**Um olhar sobre a natureza-morta em *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*, de Peter Greenaway**

MARCELO CARRARD ARAUJO

O conceito neobarroco, relevante para esta análise, proposto por Calabrese pode ser aqui trabalhado na medida em que esse teórico italiano compreende e investiga as mais diversas, difusas, oblíquas e complexas obras de arte desse final de século (dos *best-sellers* de Gore Vidal aos romances experimentais de Ítalo Calvino; das séries americanas como *Rin tin tin* e *Lassie* aos filmes do Pier Paolo Pasolini, do ícone musical Michael Jackson ao romancista-teórico Umberto Eco), o que demonstra não somente uma ampla visão da literatura, das artes plásticas e da cultura de massa, mas também uma estudo analítico e aprofundado da estética contemporânea.

Sua proposta teórica de categorias de oposições semânticas e gramaticais aproxima-se dos estudos greimasianos estruturalistas, como também é um instigante constructo axiológico que parte da basilar oposição estética clássico/barroco, presente nas concepções estudadas por Wöfflin e Focillon, entre outros, mas aqui entendidas como “constantes formais”:

Por “clássico” entenderemos substancialmente categorizações dos juízos fortemente orientadas para homologações estavelmente orientadas. Por “barroco” entenderemos, pelo contrário, categorizações que “excitam” fortemente a ordenação do sistema e que o desestabilizam em algumas partes que o submetem a turbulências e flutuações e que o suspendem quanto à resolubilidade dos valores.

(...)

A pesquisa do “neobarroco” terá por objectivo “figuras” (isto é, manifestações históricas dos fenómenos) e por tipificação formas (modelos)

morfológicos em transformação). Dela obteremos uma geografia de conceitos que nos ilustrarão tanto a universalidade do gosto neobarroco como a sua "especificidade epocal." (Calabrese, 1989 : 39-40)

Sua tese da reinstauração e da reapropriação da estética barroca parte de uma consistente e "proliferante" rede teórica de oposições, motivada pela fundamental oposição clássico/barroco. A primeira delas é *ritmo e repetição*, percebida na estandardização, nos temas e cenários-tipo, no exercício do zapping e nas cíclicas variações de estilo, e conclui-se na variação organizada; no policentrismo e irregularidade regulada e no ritmo insensato como elementos e princípios fundamentais da estética neobarroca. A segunda é *limite e excesso*, encontrada na elasticidade do pastiche, na segmentação em unidades cada vez menores e infinitesimais, na excentricidade e sua estranheza e na excessividade endógena das formas e conteúdos dos atuais produtos artístico-culturais.

A terceira é *pormenor e fragmento*, visualizada na autonomização do detalhe, no exercício contínuo da citação tanto explícita quanto implícita (segundo Calabrese, exemplarmente criada nos filmes de Greenaway) e na ideologia da fragmentação (muito inspiradora em Barthes). A quarta é *instabilidade e metamorfoses*, configurada a partir da monstruosidade, da deformação figurativa, das metamorfoses narrativas em hipercodificações enciclopédicas. A quinta é *desordem e caos*, que se origina e se inspira no "objeto fractal" e suas propriedades (casualidade, irregularidade e a multilateralidade) evidenciadas nos caóticos produtos culturais consumistas, particularmente na recepção destes. A sexta é *nó e labirinto*, que percorre a aguda astúcia e o maravilhoso fascínio e desejo do homem pela enredada perdição e pela sua virtuosa e constante indecisão (segundo Calabrese, a narrativa borgiana é o modelo da construção labiríntica). A sexta é *complexidade e dissipação*, que se constata no desaparecimento gradual de alguns gêneros artísticos e a (re)criação e (re)elaboração destes, da reversão paródica como efeito exemplar e no exercício do estilo no ápice de seu esgotamento. A sétima é *quase e não-sei-quê*, verificada no sedutor universo da imprecisão, da vaguidade da mentalidade contemporânea, no desafio das leis de representação na procura de dizer o indizível e mostrar o que está oculto, na busca de novas linguagens, na técnica discursiva da enunciação evidenciando cada vez mais o sujeito e no resto inexprimível

do não-sei-quê e a sua passionalidade, (re)construindo-se, assim, a estética do nada. A oitava e última oposição é *distorção e perversão*; sentida e compreendida, nodatamente, no uso intencional das citações. Todos esses aspectos são essenciais para a compreensão da proposta de Calabrese intitulada estética neobarroca.

O principal foco desta comunicação é a relação entre cinema e pintura no filme *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*, 1989 de Peter Greenaway. Dois estilos específicos da pintura serão trabalhados nessa comunicação: A "Pintura de Mesa", ou Table Painting, e a Natureza-Morta. Com relação à Table Painting, podemos iniciar a análise citando a pintura "A última ceia" de Leonardo da Vinci, onde aparecem os apóstolos ao lado de Jesus, como em um retrato em uma mesa. Inseridos sobre esta mesa aparecem alimentos e utensílios como taças e tigelas, elementos encontrados nas pinturas de naturezas-mortas. David Pascoe, no livro Peter Greenaway, "Museums and moving images" comenta que em *O Cozinheiro*, nas inúmeras cenas com os atores ao redor da mesa, surge uma inversão paródica da Última Ceia de Da Vinci, e cita outro momento na história do cinema em que uma inversão paródica semelhante aparece de forma mais explícita, no filme *VIRIDIANA* de Buñuel, 1960, onde a Última Ceia é recriada por mendigos que em determinado momento ficam imóveis, como no quadro de Da Vinci, para, momentos depois praticarem um estupro e um homicídio. Indo além desta citação de Pascoe, podemos afirmar que muitos dos enquadramentos utilizados por Greenaway, mostrando os atores ao redor da mesa, se parecem muito com os enquadramentos utilizados por Buñuel em *VIRIDIANA*. No caso do filme de Greenaway correspondente a este estudo, temos os retratos das guardas cívicas, principalmente as pertencentes ao barroco holandês, como a tela de Franz Hals, "O Banquete dos oficiais da guarda cívica de St George de Haarlem", de 1616, que se encontra em um dos principais cenários do filme, o salão de jantar, funcionando como a célula barroca presente dentro deste cenário, simbolizando o requinte e a nobreza do local, que são dessacralizados pelo ladrão Albert e sua gangue que em frente ao quadro não se comportam em nenhum momento de maneira nobre e requintada. Neste quadro de Hals também aparece o retrato de um grupo de homens ao redor de uma mesa, e sob essa mesa, aparecem elementos de natureza-morta. Ainda com relação às table paintings, em um dos intertextos principais do filme, apontados pelo pró-

prio Greenaway na introdução do roteiro de *O Cozinheiro...* é a tragédia escrita pelo dramaturgo John Ford, escrita no século XVII e intitulada "Tis pitty shes a whore."

Nesta peça, existe uma trama clássica de traição, vingança e violência, e muitas das cenas, incluindo o ato final, ocorrem em banquetes, com os atores sentados à mesa. Isoladamente as naturezas-mortas se repetem exaustivamente durante todo o filme, seja no preparo de pratos, com enquadramentos em close-up de punhados de sal, legumes e ovos, como no preparo de um pato que é depenado e suas penas surgem voando na iluminação clara e escura de inspiração barroca e que se repete durante todo o filme.

A natureza-morta passou a ser retratada com maior importância a partir do momento em que o mestre do barroco, Caravaggio passou a pintar naturezas-mortas, como por exemplo "Canestro di frutta" de 1596 e "Giovane con un cesto di frutta" de 1593. No decorrer da história da arte este gênero permaneceu, entrando no Modernismo, sendo um dos destaques do Impressionismo, como por exemplo Cézanne e suas maçãs. Todas as naturezas-mortas que surgirão no filme irão atingir, no momento final do filme, a forma da grande natureza-morta que é o corpo assado do amante em uma bandeja rodeada por legumes, numa composição que nos remete diretamente aos maneirismos de Arcimboldi e suas recriações do corpo humano através de alimentos, elementos da natureza e objetos.

Norbert Schneider (1999:39-50), ao estudar a natureza-morta em motivos de cenas de cozinha, considera que estas, além de aludirem ao momento histórico do início da era moderna com o incremento da produção agrícola além dos limites da economia doméstica, apresentam a alegoria cristã servindo como exemplo de devassidão degenerada, representando as carnes comestíveis as tentações do homem e o "prazer carnal (*voluptas carnis*)". Uma tela que caracteriza "a malignidade da carne" nos corpos em lascívia é a do pintor Pieter Cornelisz van Ryck, intitulada "Cena de Cozinha", de 1604. Ao fundo à esquerda, as figuras contrastivas e complementares de uma "velha desdentada", tasteando uma peça de carne, e outra jovem "meretriz ou alcoviteira", cujos seios exuberantes são sedutoramente mostrados, segurando e exibindo essa mesma peça, fazem convergir para si os diversos objetos da cena: carnes em excesso espalhadas por todos os móveis (mesas, cadeiras, cômodas etc.) e largadas no chão. No filme de Greenaway, a cena do cami-

nhão, que serve como veículo de fuga dos amantes, exacerba essa corrosão das carnes da tela de Van Ryck. Ao receber os corpos dos amantes desnudos, o caminhão, com suas vísceras putrefatas, representa a devassidão dos corpos a gritarem o silêncio do desejo em suspensão.

Os críticos Anthony Purdy e Bridget Elliott, comparam o jantar final, preparado para a personagem Albert pela personagem da mulher, Georgina, como o ato unificador da eucaristia da comunhão, num ritual onde Albert, nesta alegoria do canibalismo, não estaria recebendo as palavras de Deus, mas comendo suas próprias palavras. Os críticos apontam que em dois momentos do filme, aparecem referências explícitas a esta eucaristia da comunhão. Na cena em que Georgina negocia com Richard, o cozinheiro, o preparo do corpo de Michael, como prato de um banquete, esta fala de uma eterna comunhão com o amante e, no banquete final, quando Albert vê que o prato servido é o de um homem assado, este grita "Jesus, God" e Georgina completa "Its not God, its Michael"

#### Bibliografia

- ALPERS, Svetlana. (1989) *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. (1983). London, Penguin Books.
- BAARD, H. P. 1981 *Hals*. New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers.
- BAKHTIN, Mikhail. (1929) *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997) 2 ed. rev. trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária 1982
- Rabelais and His World*. (1965) trad. de Helena Iswolsky. Bloomington, Indiana University Press.
- BARTHES, Roland. (1987) *Mitologias*. (1970) 7 ed. trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro, Ed. Dife CALABRESE, Omar 1987 *A linguagem da arte*. (1985) trad. Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro, Ed. Globo.
- (1988) *A idade neobarroca*. (1987). trad. de Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa, Livraria Martins Fontes.
- (1993) *Cómo se lee una obra de arte*. trad. de Pepa Linares et. al. Madrid, Ediciones Cátedra.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. (1982) *Dicionário de símbolos*. (1996) 10 ed. trad. de Vera da Costa e Silva et. al. Rio de Janeiro, José Olympio.

- ELLIOTT, Bridget e PURDY, Anthony. (1997) *Peter Greenaway: Architecture and Allegory*. West Sussex, Academic Editions.
- FORD, John. (1969) *Tis Pity Shes a Whore*. (1633). Menston, The Scolar Press.
- FUCHS, R. H. (1996) *Dutch painting*. (1978) London, Thames and Hudson.
- GREENAWAY, Peter. (1984) *The Draughtmans Contract*. Paris, L'Avant-Scène.
- \_\_\_\_\_. (1986a) *A Zed and Two Noughts*. London, Faber & Faber. 1988a *The Belly of an Architect*. London, Faber & Faber.
- \_\_\_\_\_. (1988b) *Drowning by Numbers*. London, Faber & Faber. 1989a *Fear of Drowning: Règles du Jeu*. Paris, Disvoir.
- \_\_\_\_\_. (1989b) *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*. Paris, Dis Voir.
- \_\_\_\_\_. (1990) *Papers – Papiers*. Paris, Dis Voir.
- \_\_\_\_\_. (1991a) *Prosperos Books: a Film of Shakespeares The Tempest*. London, Chatto & Windus; Haffmans Verlag, Zurich.
- \_\_\_\_\_. (1991b) *Prosperos Subjects*. London, Chatto & Windus.
- \_\_\_\_\_. (1991c) *The Physical Self*. Holland, Boymans van Beuningen, Rotterdam.
- \_\_\_\_\_. (1992a) *100 Objects to Represent the World*. Vienna, Academy of Fine Arts, 1992
- GREENAWAY, Peter. (1992b) *Les Bruit des Nuages*. Paris, Louvre.
- \_\_\_\_\_. (1993a) *Rosa*. Paris, Disvoir.
- \_\_\_\_\_. (1993b) *Some Organising Principles*. Swansen, Wales, Glynn Vivian Art Gallery.
- \_\_\_\_\_. (1993c) *The Audience of Macon*. Wales, Ffoto Gallery Cardiff.
- \_\_\_\_\_. (1993d) *The Falls*. Paris, Disvoir.
- \_\_\_\_\_. (1993e) *Watching Water*. Milan, Electa.
- \_\_\_\_\_. (1993f) *The Baby of Macon*. Rogner & Bernhard, Hamburg.
- \_\_\_\_\_. (1994a) *Flying Out of This World: a volume in the Parti-pris series from the Louvre*. Chicago, University of Chicago Press
- \_\_\_\_\_. (1994b) *The Stairs, Geneva, The Location*. Merrell Holberton.
- \_\_\_\_\_. (1995) *The Stairs, Munich, The Frame*. Merrell Holberton.
- \_\_\_\_\_. (1996a) *Spellbound*. London, Hayward Gallery.
- \_\_\_\_\_. (1996b) *The Pillow Book*. Paris, Dis Voir.
- GREIMAS, A. J. (1976) *Semântica estrutural: pesquisa de método*. (1966) trad. de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix.
- HAUSER, Arnold. (1968) *Historia social de la literatura e el arte*. (1953) trad. de A. Tovar e F. P. Varas-Reyes. Madrid, T. G. Ed. Castilla, 3 vol.
- HEDLING, Eric. (1997) *17: Lindsay Anderson and the development of british art cinema*. In: MURPHY, Robert. (ed.) *The british cinema book*. London, BFI Publishing. pp. 178-186.
- HEGEL, G.W.F. (1996) *Curso de Estética: o belo na arte*. trad. de Orlando Vitorino. São Paulo, Ed. Martins Fontes.
- HOHENSTATT, Peter. (1998) *Leonardo da Vinci*. Köln, Könemann.
- KAYSER, Wolfgang. (1957) *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. (1964) trad. de Ilse M. de Brugger. Buenos Aires, Editorial Nova
- KRIEGESKORTE, Werner. (1993) *Giuseppe Arcimboldo: 1527-1593: um mágico maneirista*. trad. de Paula Reis. Köln, Benedikt Taschen.
- KRISTEVA, Julia. (1969) *Introdução à semanálise* (1974) trad. de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo, Ed. Perspectiva.
- LACAN, Jacques. (1985) *O Seminário, Livro 3: as psicoses*. (1975) trad. de Aluizio Menezes, 2ª ed. corrigida, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.
- \_\_\_\_\_. (1990) *O Seminário, Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. (1964) trad. de M. D. Magno, 4ª ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.
- LAWERENCE, Amy. *The Films of Peter Greenaway*. Cambridge, Cambridge University Press.
- LEECH, Clifford (1964) *John Ford*. London, British Council e Longman Group.
- MELIA, Paul e WOODS, Alan (1999) *Peter Greenaway: Artworks 63-98*. Manchester, Manchester University Press.
- MICHELET, Jules. (1989) *História da Revolução Francesa: da queda da Bastilha à festa da Federação*. trad. de Maria Lúcia Machado. São Paulo, Cia das Letras.
- NÉRET, Gilles. *Miguel Ângelo: 1475-1564*. trad. Fernando Tomás. Köln, Benedikt Taschen.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1992) *O nascimento da tragédia ou helcnismo e pessimismo*. trad. de J. Guinsburg. São Paulo, Cia das Letras.
- PASCOE, David. (1997) *Peter Greenaway: Museums and Moving Images*. London, Reaktion Books.
- PRATER, Andreas e BAUER, Hermann (ed.) (1997) *Painting of the Barroque*. Köln, Benedikt Taschen, Epochs & Styles.

- PROPP, VI. (1984) *Morfologia do conto maravilhoso*. (1969) trad. de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro, Forense-Universitária.
- READ, Herbert. (ed.) (1997) *The Thames and Hudson Dictionary of Art and Artists*. (1985) London, Thames and Hudson.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (1990) *Dicionário de narratologia*. 2 ed. Coimbra, Livraria Almedina.
- SADOUL, Georges (1993) *Dicionário de filmes*. (1965) trad. de Marcos Santarrita e Alda Porto. Porto Alegre, L&PM.
- \_\_\_\_\_ (1996) *Historia del cine mundial*. (1972) trad. de Florentino M. Torner. 15ª ed., Madrid, Siglo Veintiuno Editores.
- SANTI, Pier Marco de. (1997) *Cinema e pittura*. (1987) Firenze, Giunti Gruppo Editoriale.
- SEGOLIN, Fernando. (1978) *Personagem e Anti-personagem*. São Paulo, Cortez & Moraes.
- \_\_\_\_\_ (1994) "A tempestade barroca de Greenaway ou a proliferação do barroco no cinema". In: CHALUB, Samira (org.) *Face*. Especial Barroco. São Paulo, Educ/PUC, pp. 59-64. maio/1994.
- SCHNEIDER, Norbert 1994 *Vermeer: 1632-1675: Veiled Emotions*. Köln, Benedikt Taschen.
- \_\_\_\_\_ (1999) *Naturezas mortas: a pintura das naturezas mortas nos primórdios da Idade Moderna*. trad. de Adelaide Cervaens Rodrigues e Teresa Carvalho. Köln, Benedikt Taschen.
- SLIVE, Seymour (ed.) (1989) *Frans Hals*. London, Royal Academy of Arts.
- STEINMETZ, Leon e GREENAWAY, Peter. (1995) *The World of Peter Greenaway*. Boston – Tokyo, Journey Editions.
- STREET, Sarah. (1997) *British National Cinema*. London, Routledge
- SWIFT, Jonathan. (1997) "A modest proposal". (1729) [online]. Texinfo ed. Project Gutenberg E-Text, Carnegie-Mellon University. Oct. 1997 [cited 29 April 1993]. Available from World Wide Web: < <http://www.promo.net/pg> >.
- TURCHETTA, Massimo. (1998) *La pittura italiana: i maestri di ogni e i loro capolavori*. Verona, Arnoldo Mondadori Editore. n.3
- VACCHE, Angela Dalle. *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*. Austin, University of Texas Press.
- VINCENDEAU, Ginette (ed.) (1995) *Enciclopedia of European Cinema*. New York, Facts on File.

- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. (1968) trad. de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo, Ed. Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_ *Conceitos fundamentais da História da Arte*. 4 ed. (1979) trad. de João Aze-nha Jr. São Paulo, Ed. Martins Fontes.
- WOLLEN, Peter. (1996) "The last New Wave: Modernism in the British films of the Thatcher era". In: OPRAY, Michael. (ed.), *Avant-garde film 1926 to 1995: an anthology of writings*. London, University of Luton Press e The Arts Council of England. pp. 238-258.
- WOODS, Alan. *Being Naked Playing Dead: the Art of Peter Greenaway*. Manchester, Manchester University Press.
- WUNDRAM, Manfred. (ed.) (1997) *Painting of the Renaissance*. Köln, Benedikt Taschen. Epochs & Styles
- ZUMTHOR, Paul. (1989) *A Holanda no tempo de Rembrandt*. (1959) trad. de Maria Lúcia Machado. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, coleção *A Vida Cotidiana*.

## **DOCUMENTÁRIO**

**“Mondo films & shockumentaries”**  
**- Uma introdução à exploração no documentário”**

LÚCIO DE F R PIEDADE

Os filmes etnográficos e de conteúdo antropológico vinham se desenvolvendo desde finais do século dezenove, graças às inovações técnicas que permitiram um aprimoramento das formas de registro visual de outras sociedades. Se por um lado essas inovações melhor revelaram os padrões de cultura e comportamento das sociedades primitivas, por outro deram margem à uma inclinação em se evidenciar aspectos capazes de causar “estranhamento” ao espectador não familiarizado com essas culturas, e cuja visão de mundo estava arraigada ao pensamento cristão ocidental e vinculada ao colonialismo.

Ao passo que os documentaristas e antropólogos foram se direcionando para a difícil tentativa de tentar registrar do modo mais coerente possível esses grupos sociais, assim como de uma maneira menos espetacular e mais significativa, outros seguiram um caminho mais fácil e com certeza mais rentável comercialmente.

Antes mesmo de ganhar o epíteto *Mondo* à partir dos anos sessenta, portanto, o documentário de exploração já era comum. Seu desenvolvimento foi paralelo ao dos documentários etnográficos, com a principal diferença de que seu objetivo era simplesmente saciar a sede do espectador em relação ao curioso, diferente e até bizarro em outras culturas. Passando por cima e até ignorando as dificuldades em representar através de imagens outras sociedades, seus realizadores legitimavam o colonialismo. Sendo seus agentes, produziram exóticos discursos sob a ótica do dominador, amarrados aos padrões da cultura a que pertenciam.

Já em 1946, a chamada promocional do filme *Karamoja* anunciava, se referindo aos nativos de uma suposta tribo perdida africana:

“(…)Veja o entusiasmo primitivo! Assista-os enquanto drenam o sangue quente de animais e o bebem! Assista os ritos de passagens em que

jovens tem seus dentes frontais golpeados com pedras! Seja observador de rituais de mutilação humana nunca antes testemunhados, e que datam da aurora da Civilização! Veja tudo isso! Sem cortes! Sem censura! Sem roupas! Sem pudor!”

A mensagem clara desses filmes, então, sempre foi: evidenciar as diferenças culturais sob os aspectos mais desdenhosos ou desprezíveis em relação à cultura retratada. Como se fosse dito claramente: “Olhem como nossos costumes cristãos civilizados são superiores à dessas culturas miseráveis, primitivas e pagãs”. E transformaram as salas de exibição em circos de aberrações, onde o público se divertia e via, com distanciamento, o estranho, o exótico e o bizarro – longe de qualquer contexto ou análise.

Portanto, o chamado filme *Mondo*, de que trataremos, é um filho bastardo dos documentários, um cruzamento destes com o show de variedades.

#### A ESTÉTICA MONDO

O que convencionou-se chamar de filmes *Mondo*, à partir dos anos 60, já era velho conhecido do público e dos produtores de filmes *exploitation*<sup>1</sup>. Só que sem a dimensão que vieram a tomar posteriormente.

Derivados dos documentários, se auto-denominavam “estudos antropológicos”, um subterfúgio, na verdade, para mostrar cenas que causariam comoção e choque. É o caso do filme de que tiramos a citação acima, *Karamoja*<sup>2</sup>, aliás um filme que prometia mais do que cumpria.

O legado das primeiras produções que buscavam explorar o exótico e o bizarro foram os filmes *Mondo*. Podemos confirmar a afirmação anterior de que eles são, sem sombra de dúvida, filhos bastardos dos documentários – que muitas vezes não escapavam de apelar ao exótico – com os shows de variedades, mais especificamente os chamados *freak shows*<sup>3</sup>, e desse modo, resultado de um cruzamento oportunista. Filhos bastardos que se emanciparam e tornaram-se, por sua vez, “gênero”.

*Mondo Cane* ou *Mundo Cão*, produção italiana de 1963, de Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi, foi a produção mais bem sucedida desse gênero, seu marco determinante e a base formal e técnica que viria a ser copiada por todos os produtores e diretores que buscaram lucrar com esse filão. A palavra “*Mondo*”, do título (*mondo* em italiano) passou a representar o gênero, habilmente explorado por seus propagadores de olho na reputação que essa pala-

vra ganhara em termos de bilheteria. Seguiram-se inúmeras produções, como *Mondo Freud*, *Mondo Bizarro*, *Mondo Mod*, *Mondo Topless*, *Mondo Infame*, etc.

As inevitáveis imitações e continuações que se seguiram são uma prova incontestável de que além do nome, *Mondo Cane* forneceu um formato e uma base narrativa para os realizadores que continuaram nessa linha de produção.

Sua fórmula é simples: misturar o “exótico” com incidentes chocantes, alardeados como eventos genuínos e espontâneos filmados ao redor do mundo, criando uma espécie de relato de viagem sensacionalista, no qual o motivo principal é chocar o público enfatizando um comportamento cultural bizarro, cruzando as fronteiras do exótico e do erótico ao incontestavelmente repelente. Autenticam a mais grosseira desinformação. Eles se mascaram de informativos (podem até mesmo o parecer), críticos e até educacionais, mas são exatamente o oposto.

Os episódios – nem sempre relacionados – são amarrados em sequências a uma linha narrativa engrandecida pelos comentários do narrador onipresente e pela trilha sonora grandiloqüente<sup>4</sup>. Essa montagem de fragmentos não permite ao espectador análise ou contextualização, deixando-o impassível diante da sucessão de eventos exóticos, bizarros, chegando ao repugnante. Se em determinado momento assistimos a duas jovens asiáticas em trajes sumários, amarradas, sendo submetidas a uma sessão de fotos para uma revista masculina<sup>5</sup>, em outro vemos em todos os detalhes uma cirurgia para troca de sexo filmada em Cingapura<sup>6</sup>.

Os comentários, sempre em tom sensacionalista, são condescendentes, desdenhosos, repulsivos ou excitados, de acordo com o fato mostrado, evidenciando seu ponto de vista preconceituoso. A narração dá o tom, levando o espectador de encontro aos objetivos da produção. Por exemplo: enquanto o narrador afirma que, “com o advento dos novos meios de transporte, novas máquinas de morte são desenvolvidas”, vemos na tela o corpo esfaçalhado de uma mulher sendo retirado das rodas do enorme caminhão que a matou, ou mesmo os restos disformes dos 146 passageiros de um 727 que caiu nas cercanias de alguma cidade americana<sup>7</sup>.

Essa é a essência dos filmes *Mondo* (ou *Shockumentaries*, como posteriormente esse tipo de produção viria a ser frequentemente chamado). O fato é secundário à exploração oportunista. Os comentários do narrador imprimem

um significado à imagem mostrada, que na maioria das vezes não condiz com a realidade. Essa narração convence o espectador que a cena que se desenrola à sua frente possui, muitas vezes, mais significado do que na realidade.

Por outro lado essa narração eficiente amarrando sequências de episódios fragmentados tem outra função: criar um ambiente em que o público dificilmente assimila além do que é apresentado.

Uma das críticas aos filmes *Mondo* é que seus realizadores não estão documentando eventos extemporâneos, como dizem, mas os manipulando, dramatizando ou até fazendo com que aconteçam diretamente. É evidente, em muitas cenas, que o diretor não encontrou aquela situação graças ao fator sorte. Animais, por exemplo, são abatidos com regularidade nesses filmes. Praticamente todos os filmes *Mondo* mostram animais sendo mortos por diversos motivos. Obviamente a equipe de filmagem não chegou casualmente a esses animais moribundos.

Outra crítica é a manipulação do "real" em função dos objetivos dos diretores.

Desse modo chegamos a certas questões freqüentes quando assistimos a esses filmes: o que realmente aconteceu? Terão os fatos mostrados alguma relação com a realidade que originou essas cenas? E se existe relação, por que e como o fato ocorreu? As respostas são um pouco mais óbvias quando assistimos, em *Mondo Cane*, o pintor Yves Klein utilizando mulheres nuas como pincéis. Mas e quanto a casos como a morte filmada de um indivíduo, ou corpos de pessoas assassinadas em conflitos étnicos ou guerra civil<sup>8</sup>?

Aquelas pessoas estavam realmente mortas. Porém, nunca saberemos as reais circunstâncias. Saberemos, sim, o que nos será permitido, de acordo com o uso que aquela imagem terá no filme. E em geral, essa realidade será diferente, reinventada por motivos de dramaticidade e sensacionalismo. O evento se torna uma deformação de si mesmo, artificial e superficial. Portanto, podemos afirmar que nesses filmes, através da narração e da manipulação das imagens, inventam-se fatos novos, relegando a "verdade", talvez menos emocionante ou interessante. Esse fato "novo", criado, passa então à condição de verdade.

O próprio fato de existir um pintor como Klein que utiliza as mulheres como pincéis se torna secundário, já que não sabemos as suas motivações estéticas ou temos uma visão geral de seu trabalho. O objetivo do filme se resume em mostrar as mulheres nuas com tinta no corpo.

Isso nos faz afirmar (ou repetir, afinal chega a ser óbvio) que qualquer imagem – fotográfica ou fílmica – pode ser utilizada para exprimir uma idéia completamente alheia ao seu sentido ou motivo original, de acordo com a forma como é apresentada e que contexto lhe é conferido.

Se pegarmos, por exemplo, uma obra como *Le Maitres Fous*, de Jean Rouch, filme que apresenta elementos que, isolados, podem facilmente passar como *exploitatives*, retirarmos todo o seu contexto cultural, político e social, e colocarmos um narrador apresentando um texto enfatizando esses elementos (a possessão, a baba escorrendo, o cão sendo devorado) com total liberdade criativa e intenções disitintas, no que transformaríamos a obra de Rouch?

Outras questões que em geral vem à tona, essas bastante familiares quando se tratam de documentários, são: teriam certos eventos ocorrido sem a presença de uma equipe de filmagem? Até que ponto ocorreu uma interferência?

De acordo com a chamada promocional de um desses filmes<sup>9</sup>: "Nós não fizemos este mundo. Apenas o filmamos", é passada uma falsa idéia. A de que os espectadores estariam assistindo a realidade filmada, sem interferência ou manipulação. Os produtores tem em mente o pressuposto de que as pessoas acreditam no que vêem nas telas, e que não põem em discussão essa "verdade" em celulóide.

Se essas questões já são discutíveis nos documentários sérios, fundamentados por pesquisadores e realizadores com outras preocupações, o que dizer então, no caso dessas produções, manipuladas ao extremo, da concepção à montagem?

A manipulação atinge seu caráter mais descarado em um ardil comum aos filmes *Mondo*: a dramatização ou reencenação de situações, habitualmente inseridas e raramente assumidas como tal.

#### O SEXO NOS FILMES *MONDO*

O sexo sempre foi bastante explorado nessas produções. A princípio, era mostrado como curiosidade. Em geral era exibida a nudez de nativos africanos, aborígenes, e não do homem ocidental. Provavelmente para evidenciar o distanciamento e desumanização. Os corpos de nativos nus eram apenas curiosas e bizarras "coisas" desumanizadas.

Porém, com a exploração cada vez maior da nudez e do sexo no cinema dos anos 60, os filmes educacionais sobre sexo (como o alemão *Helga*, de 1967 e *The Language of Love*) e documentários amadores de distribuição restrita expondo as práticas nudistas (os famosos *nudies*) – meros artifícios para burlar a censura, pois o sexo podia ser mostrado devido ao suposto caráter educacional ou informativo desses filmes – os *Mondo* passaram a seguir essa tendência, incluindo seqüências de sexo cada vez mais ousadas. E, graças a esses filmes, temos hoje um bom registro da contracultura da época, das fantasias sexuais em tempos de liberação e do alvorecer da indústria pornográfica. Muitos atores, atrizes e diretores que se consagraram com o *hardcore* dos anos setenta, debutaram no cinema *exploitation*<sup>10</sup> e nas seqüências de sexo simulado desses filmes.

Era inevitável a mistura do sexo com a violência. Cenas de prostituição, strip-teases em casas noturnas, operações para troca de sexo, transexuais, lesbianismo e clubes sadomasoquistas passaram a ser comuns. Assim como pretensos rituais de magia negra e ocultismo, em voga na época, principalmente após os famosos assassinatos Tate/La Bianca, protagonizados pela notória “família” de Charles Manson<sup>11</sup>. Como exemplo dessa vertente *Mondo-Ocultista* podemos citar *Sex Rituals of the Occult* (1970), somente com sexo simulado durante cerimônias e rituais forjados; *Witchcraft 70* (vudu, missas negras e “famílias” hippies no estilo Manson); e o mais elaborado e visivelmente melhor como documento: *Satanis – The Devil Mass*<sup>12</sup>, este último na verdade um registro das atividades da famosa *Igreja de Satã*, de San Francisco, oficiadas por Szandor Anton La Vey.

Em *Mondo Freud* (*The World of Freud* /1967)<sup>13</sup>, de Robert Lee Frost (um expoente da indústria *exploitation*), temos um bom exemplo, com uma simulada missa negra porto-riquenha em que uma mulher, após ser amarrada e despida, é “batizada” com o sangue derramado de uma cabeça de porco degolada.

Tudo objetivando mostrar nudez e sexo simulado, destinados a um público essencialmente masculino. Foram feitos filmes *Mondo* inteiros sobre sexo, como *Mondo Sex e Pornography in Denmark* (1970), de Alex De Renzy, mais tarde famoso diretor especializado em filmes pornográficos.

A alegria, porém, durou pouco, pois em 1972, com Garganta Profunda (*Deep Throat*)<sup>14</sup>, provou-se que era viável e seguro fazer filmes de sexo explícito comercialmente. Com a liberação da pornografia, as cenas de sexo perderam muito de seu sentido ou relevância nos filmes *Mondo*.

#### VIOLÊNCIA E MORTE: A DESCIDA AOS INFERNOS

Com a popularização da tecnologia do vídeo no final dos anos 70 e início dos 80, os filmes *Mondo* foram – do mesmo modo como aconteceu com os filmes pornográficos – deixando as salas de cinema e indo de encontro a seu público específico, adquirindo uma nova face. Cada vez mais faziam jus à sua outra denominação: *shockumentaries*. Com a banalização da violência e uma exigência cada vez maior de seus espectadores, títulos como *Faces da Morte*, *Traços da Morte e Execução*, assim como suas seqüências não apenas se tornaram mais vívidos e explícitos do que os *Mondo* dos anos 60 e 70, como tentaram se aproximar mais da autenticidade. Foi a descida final dos filmes *Mondo* ao Inferno e a inauguração de uma nova era para o gênero: a era dos *Death Films*. Geralmente consistem de coletâneas de cenas não editadas dos próprios arquivos da polícia, dos noticiários, e de cinegrafistas amadores. Seqüências consideradas não apropriadas de serem veiculadas pela tv, mostrando vítimas de assassinatos, acidentes, guerra, mutilações, autópsias em um verdadeiro festival de cadáveres. A inclusão desses takes confere a autenticidade apregoada.

Montadas com outras seqüências encenadas, e amarradas por filosofia de almanaque, repetem a fórmula utilizada nos filmes *Mondo* originais. Além disso, seus produtores aprimoraram essas filmagens, com movimentos de câmera mais próximos à realidade (câmera de mão) e som ruim.

Essas produções acabaram por deixar de vez as telas dos cinemas e encontraram seu lugar nas prateleiras das videocassetes e nos videocassetes e coleções particulares de aficionados. Um gueto determinado pela criação e o desenvolvimento de uma nova sub-cultura impulsionada pelo voyeurismo macabro. Sua principal referência, o primeiro *Faces da Morte* (*Faces of Death*, 1978) foi um inesperado fracasso nas bilheterias e só se tornou um sucesso durante a sua trajetória no mercado de vídeo doméstico. Na verdade se tornou uma das fitas mais alugadas de todos os tempos, assim como suas seqüências entraram para o ranking das fitas mais alugadas. E com um detalhe: sem depender de divulgação em qualquer tipo de mídia.

Podemos dizer que *Faces da Morte* está para o gênero, dos anos 80 em diante, o que foi *Mundo Cão* para os anos 60 e 70. Segue o mesmo padrão e linha narrativa que já estudamos anteriormente, com as mesmas contradições entre os prosaicos e vazios comentários do narrador e as imagens mostradas,

sempre buscando dar um fundo moral ou pseudo-humanitário para a exibição de cenas violentas e chocantes.

Graças a essa grande popularidade, do mesmo modo como aconteceu com *Mondo Cane*, resultou em uma grande demanda por mais filmes do mesmo tipo, agora direcionados ao novo e lucrativo mercado do vídeo.

#### Notas:

1 *Cinema de Exploração* ou *Exploitation Movies*: filmes que tem como objetivo o sucesso comercial através da exploração de situações tabu na sociedade (em geral envolvendo sexo e violência). Essas situações são inseridas no contexto de histórias que, em geral, servem apenas como um pano de fundo para a sua veiculação.

2 *Karamoja* foi supostamente filmado por um dentista americano armado com uma câmera Bolex de 16mm: Ele teria filmado no interior do Congo Belga uma tribo primitiva quase desconhecida, os Karamojans. Aparentemente, teria rodado dez mil pés de kodachrome 16mm, documentando os "inenarráveis ritos e costumes" dessa tribo selvagem. Convenientemente, essa filmagem foi parar nas mãos de Kroger Babb, um expoente do filme *exploitation* que acabou promovendo o filme.

3 Eram comuns, na primeira metade do século, os chamados *freak shows*, circos de variedades que rodavam as cidades tendo como atrações principais deformidades e aberrações. Tod Browning foi o pioneiro em mostrar no cinema esse tipo de atividade, com pessoas deformadas reais em um filme chamado *Freaks*, de 1932.

4 A música tema de *Mondo Cane*, "More", ficou meses entre os "dez mais" das paradas de sucessos da época, chegando a ser indicada ao oscar daquele ano na categoria de melhor música.

5 *Mondo Freud* (*Mondo Sexuality*), de R. Lee Frost (1966).

6 *Ásia Violenta* (*Shocking Asia*), 1980, de Emerson Fox (Rolf Olsen). Chegou a ser editado em vídeo no Brasil pela Zircon Vídeo. Complementava a fita outro documentário: *Mundo Cruel* (*Nudo e Crudele!*) (1984).

7 *Faces da Morte* (*Faces of Death*) (1978). Lançado em vídeo no Brasil – América Vídeo.

8 No filme *Africa Addio* (1966), dos mesmos produtores de *Mondo Cane*, chamam atenção a cruel morte de hipopótamos, evidentemente afligidas para o filme. Também são utilizados corpos de pessoas mortas em execuções políticas ou conflitos tribais. O contexto criado e utilizado é uma apologia ao colonialismo.

9 *Go, Go, Go World! (Il Pelo del Mondo) ou Mondo Inferno*, Itália, 1964.

10 *Sexploitation*: a mais abrangente vertente do cinema de exploração, tem caráter essencialmente sexual, chegando muitas vezes ao pornográfico. Clara mistura das palavras Sex + *Exploitation*, seu objetivo principal é a exploração barata do sexo e da nudez feminina, em geral com doses de violência e perversão.

11 O próprio Manson e família seriam utilizados quase à exaustão como tema de filmes *Mondo* ou *exploitatives* nos anos subsequentes, como no documentário *Manson*, de Robert Hendrickson (1972), proibido durante anos na Califórnia. Mais tarde, o *shockumentary Death Scenes 2* (1992) se utiliza de fotos nunca antes mostradas dos corpos das vítimas da "família", retiradas dos arquivos da polícia.

12 *Satanis* é um filme híbrido, pois se de certo modo tenta se passar por um documentário sério, com o registro de um movimento interessante da contracultura americana dos anos 60 e os depoimentos de La Vey e seus discípulos, se perde em momentos autenticamente *exploitatives*, com cenas bizarras de nudez e sexo simulado durante os rituais, apresentados como um grande teatro, no melhor estilo *grand-guignol*.

13 *Mondo Freud* é um bom exemplo de um filme totalmente montado com cenas falsas por Lee Frost, o mesmo responsável por *Mondo Bizzarro*, *Witchcraft 70* e pela edição americana de *Ecco* (*Mondo di Notte*). Além da cena citada, ainda apresenta, entre outras, cerimônias vudu, um mercado de escravas no México e o lutas de mulheres na lama.

14 Na verdade, antes de *Garganta Profunda*, o filme *Mona* (1970) de Bill Osco rompia com o esquema de "documentários" compostos de curtas seqüências de apelo sexual. É considerado o precursor da iniciante indústria hardcore.

#### Bibliografia

BRIGARD, Emilie De. *The History of Ethnographic Film*.

BROTTMAN, Mikita. *Meat is Murder – An Illustrated Guide to Cannibal Culture*. Creation Books, Londres, 1998.

DEVEREAUX, Leslie. *Cultures, Disciplines, Cinemas*.

KEREKES, David & SLATER, David. *Killing for Culture – An Illustrated History of Death Film from Mondo to Snuff*. Creation Books, Londres, 1998 (reprint).

KILGORE, Charles & WELDON, Michael. *Mondo Movies*. Psychotronic Video Magazine.

\_\_\_\_\_. *Mondo Movies – Part Two: The Last 20 Years*. Psychotronic Video Magazine.

## Do direto a Moretti

LUIZ AUGUSTO REZENDE

### I. COMOLLI E O CINEMA DIRETO

Desde os anos 60, a teoria do cinema tem detectado uma certa tendência de flexibilização, nos cinemas moderno e contemporâneo, dos limites mais rígidos entre documentário e ficção. Técnicas e recursos antes exclusivos a cada um desses domínios vêm se interpenetrando em vários níveis. Essa tendência remonta, entre outras coisas, ao advento, por volta dos anos 50, de toda uma nova tecnologia, leve e barata, que permitiu a emergência do chamado *cinema direto*, um cinema que se acreditava, num primeiro momento, capaz de prescindir da representação/da encenação, em frente às câmeras e capaz, portanto, de apontá-las para a realidade e captá-la sem interferência. Definido nestes termos, o cinema direto representaria uma verdadeira revolução, no entender dos seus entusiastas, para o antigo documentário, o qual poderia, finalmente, *livrar-se de forma definitiva da ficção* e encontrar sua expressão mais perfeita dentro de um regime de total não-representação e não-intervenção<sup>1</sup>.

No entanto, a grande novidade trazida pelo cinema direto, em vez de redimir o documentário de um fatal “desvio pela ficção”, foi a abertura de um novo campo para a exploração “ficcional” do real, que apontava para um *desvio pelo direto* – como viu Jean-Louis Comolli<sup>2</sup>, no seu artigo *Le Détour par le Direct* – que viria arrefecer a rígida separação entre documentário e ficção. O que aconteceu a partir daí, segundo Comolli, foi um amplo processo de troca entre os domínios tradicionalmente opostos do documentário e da ficção. Isso porque, ainda de acordo com Comolli, as técnicas do direto não convinham à indústria ou à estética do cinema de representação, pois essas técnicas em nada poderiam suprir possíveis “deficiências” desse cinema. Em vez disso, as novas possibilidades trazidas pelo direto – com o barateamento dos

custos, a leveza do equipamento e das equipes e o som síncrono – foram interessar a realizadores que mantinham uma posição independente do grande cinema de representação (documentaristas inclusive), que buscavam um *novo horizonte e um novo objeto* para o cinema, e que pretendiam, desta forma, fazê-lo mudar de *função* e de *natureza*, nos termos de Comolli<sup>3</sup>.

Comolli cita diversos realizadores que se utilizaram, de uma forma ou de outra, das técnicas do direto para ultrapassar o sistema tradicional de representação do cinema de ficção: Rivette, Cassavettes, Bertolucci, Jean Rouch, Godard. O aparato do cinema direto teria permitido a esses diretores romper com o ciclo de reproduções sucessivas característico do cinema de representação/encenação, que segundo Comolli, é o maior agravador da “fatalidade da representação”. Pois, para ele, todo o cinema é não direto, já que toda imagem cinematográfica, quando projetada, é espetáculo. Só seria possível, assim, fazer “cinema de representação”. Por isso Comolli fala em termos de *fatalidade da representação*, que pode ser agravada ou atenuada pela maneira como se faz o filme. O processo corrente de realização cinematográfica, baseado na re-produção, na repetição da representação em vários níveis (roteirização, decupagem, filmagem, montagem), só redobra essa fatalidade, porque “impõe a mais extrema auto fidelidade e só autoriza os mais leves retoques e variações”<sup>4</sup>.

É nesse ponto – o da prática cinematográfica como operador de uma mudança – que o conceito de *cinema direto* formulado por Comolli parece se alargar. Não vai mais se tratar de uma mera “reinvenção” do cinema trazida pela técnica, mas sim da descoberta teórica de algo latente no próprio fazer cinema. Comolli vai afirmar que “o direto é o lugar da fabricação do cinema: na fabricação de todo filme (e de toda ficção) há um momento de cinema direto. Da importância conferida ou recusada a este momento depende a ultrapassagem ou não do sistema da representação.”<sup>5</sup> Aqui, o termo “*direto*” diz respeito mais a uma certa maneira, a uma postura, ao filmar (indistinta para documentário ou ficção) do que a uma técnica ou a um tipo de filme. Trata-se de conceber a filmagem como simultânea ao acontecimento filmado, e, assim, tomar a filmagem, ela própria, como sendo esse acontecimento filmado. A partir do momento em que a representação se confessa como tal “e se toma por tema explícito, se filma, a representação dessa representação (o filme) se torna, de alguma forma, primeira, direta.”

A tendência ao *desvio pelo direto* que Comolli detecta no cinema é menos uma adesão mais generalizada a uma técnica ou a uma nova tecnologia do que o produto de uma nova concepção da realização cinematográfica — a qual não mais pretende extirpar o presente da filmagem da futura imagem registrada, mas, ao contrário, incluí-lo como elemento agenciador plenamente perceptível dessa imagem. Como diz Deleuze, comentando o conceito criado por Comolli, “há sempre um momento em que o cinema se depara com o imprevisível ou a improvisação, com a irredutibilidade de um presente vivo sob o presente da narração, e a câmera não pode nem mesmo iniciar seu trabalho sem gerar suas próprias improvisações”<sup>6</sup>. A grande revolução trazida pelo direto parece ser, justamente, a evidência desse “*presente vivo*” que antes se escondia, ou era escondido, “sob o presente da narração”, da representação. Foi esta “descoberta”, intuída com o surgimento de uma nova tecnologia, e não simplesmente a democratização dessa tecnologia, que veio desestruturar a separação documentário/ficção. O que se pode apreender daí, de mais significativo, é a suspeita de uma possível ambivalência constitutiva das imagens, ou seja, toda imagem pode ser documental ou ficcional, porque toda imagem é sempre a imagem do presente da filmagem e a imagem do presente da narração.

Já que toda filmagem — seja de um filme de ficção, seja de um documentário — é, segundo Comolli, representação (representação do presente da narração), e que, ao mesmo tempo, essa representação pode, no entanto, ser atenuada na filmagem, em ambos os casos, (representação do presente da representação), cai por terra um dos pilares de sustentação da separação entre documentário e ficção: o que afirma que ficcional é a imagem que se obtém a partir de uma encenação (com atores, cenários, etc) e documental é a imagem obtida diretamente do real, sem encenação e de improviso. Se o processo de obtenção de uma imagem podia servir como traço distintivo dos domínios documentário/ficção, ele não mais poderá fazê-lo a partir do momento em que se percebe que *improviso* e *encenação* estão juntos no processo de qualquer filmagem, que o *presente vivo* da filmagem pressiona, a todo o tempo, o *presente da narração*, e que qualquer imagem é portanto *ambivalente*: não importa como ela foi obtida, ela sempre será, por um lado, ficção e, por outro, documento. É o regime discursivo em que ela se encontra que definirá (ou não) qual dessas suas acepções (documental ou ficcional) deve afluir à superfície para completar o seu sentido e o sentido do discurso a que ela serve.

## 2. SUSPEITA DA AMBIVALÊNCIA DAS IMAGENS

O cinema direto parece nos ter trazido, então, uma suspeita acerca de uma certa *ambivalência* de todas as imagens, sejam elas tomadas “de improviso” ou encenadas. Mas do que se trata exatamente essa ambivalência? Uma imagem qualquer, por exemplo, de uma pessoa, poderia comportar dois sentidos, em relação ao que estamos discutindo aqui: não só o sentido mais geral que a definiria como aquilo que a imagem é ou representa (uma pessoa, um ser humano) pela semelhança visual que ela guarda com o seu representado, mas também um outro sentido, mais específico, que expressaria *quem* é aquela pessoa, em que circunstâncias a sua imagem foi produzida, etc. Da mesma forma, uma ação qualquer representada cinematograficamente — uma pessoa que caminha, que comete um assassinato — pode ter os mesmos dois sentidos: primeiro, o daquilo que ela faz, que ela representa — caminhar, correr, atirar, matar — que corresponde ao sentido do presente da narração, e também o daquilo que está “por baixo” da representação — tal ator/atriz, ou tal indivíduo, caminhou por uma certa rua para filmar um plano, ou enquanto um plano era filmado, num determinado dia, etc — e que corresponde ao do presente da filmagem. A imagem, a representação, enfim, é sempre o suficiente para poder atestar ambos os sentidos.

Em uma separação estrita desses dois sentidos da imagem é no que se parece basear a distinção documentário/ficção. Um procedimento de reconhecimento muito próprio parece dirigir nossa atenção para apenas um destes sentidos por vez, caso se trate de uma “obra de ficção” ou de um “documento” colhido do real. À ficção cabe o primeiro sentido, o da representação propriamente dita — uma pessoa caminha por uma rua. Em uma obra ficcional levamos em consideração apenas a parte da representação (o presente da narração), e é esse aspecto que a define como tal. Ao documentário cabe a parte seguinte, a da “não-representação”. Em uma obra documental, ao contrário, somos levados a voltar nossa atenção à parte da não representação (o presente da filmagem) — quem é aquela pessoa, sob que circunstâncias ela faz o que o vemos fazer, em que momento, etc — e é isso que qualifica a imagem que vemos como “documental”. Há uma hierarquização dos dois sentidos que confere sempre uma predominância de um sobre o outro.

Voltando ao exemplo inicial da imagem hipotética de uma pessoa qualquer: se tal imagem for uma foto em uma identidade, ela responderá pela identificação dessa pessoa (quem ela é), e a todo momento em que essa imagem for requisitada em sua função social, apenas as suas condições de produção – tão evidentes – serão requisitadas para preencher essa função. É nesse sentido que essa imagem, uma foto 3x4, é ou pode servir como um “documento”. Não interessa saber o quanto há de representação nessa foto, nem que simplesmente se trata de uma pessoa. Mas se fosse uma foto publicitária, nossa atenção se voltaria inteiramente para a representação, para a narração desenvolvida por ela, ou para o que aquela “ação” da foto, tal como está representada, acrescenta à marca à qual foi associada. Dificilmente as condições de produção da foto ou a identidade do modelo seriam requisitadas para explicar a foto, ou contribuiriam para a sua possível significação. São informações, neste caso, que têm que ser apagadas para que a representação flua plenamente.

É esse princípio de ordenação que parece reger a distinção profunda que se costuma fazer entre documentário e ficção. Só podemos crer em tal distinção se supusermos que existe uma diferença de natureza entre imagens documentais e imagens ficcionais. Essa crença, por sua vez, é nutrida por regimes discursivos próprios aos domínios do documentário e da ficção, que parecem empreender uma pedagogia do olhar do espectador – baseando essa pedagogia na supressão da ambivalência das imagens e na conseqüente seleção de seu sentido – de forma que este reconheça de imediato a qual domínio (documentário ou ficção) a imagem pertence.

O cinema direto veio, no âmbito de sua revolução, deixar clara a artificialidade desses regimes de imagem. Em vez de destituir as imagens de sua ambivalência (ou de sua multivalência), através de regimes discursivos que se utilizavam apenas de uma das faces dela por vez (documental ou ficcional), passa a haver uma fusão ou um aparecimento simultâneo delas. O espectador é confundido pelo estranhamento de perceber ao mesmo tempo o que antes ele via separadamente, e, num primeiro momento, pensa que se trata apenas de uma confusão, uma mistura, entre documentário e ficção, onde já não existe mais nem documentário nem ficção. É esse o estranhamento provocado por filmes como *A Chinesa* e *Duas ou Três Coisas que Eu sei Dela*, de Godard, ou *Crônica de um Verão*, de Jean Rouch, e, mais recentemente, pelos filmes do diretor italiano Nanni Moretti. Moretti parece ser um caso contemporâneo espe-

cial de radicalização desse princípio de indiscernibilidade entre o sentido ficcional e o sentido documental da imagem, que conhecem, então, uma percepção conjunta, e não a hierarquização, a separação e o apagamento de um deles. Em seus dois últimos filmes, *Caro Diário* e *Aprile*, o espectador experimenta intensamente essa sensação de estranheza ao não poder classificar estes filmes nem como documentários – tal é a clareza de sua encenação – nem como ficções – tal a “proximidade” do real nas imagens. Um mecanismo de distinção documentário-ficção dos mais importantes – a escolha do sentido em que a imagem aparece – se encontra aí seriamente danificado.

### 3. O CINEMA DE NANNI MORETTI

Em, *Caro Diário*, de 1994, Moretti abandona seus alter-egos e aparece, pela primeira vez, como seu próprio personagem, ao encenar as memórias registradas em seu diário. O diretor revive, literalmente, para a filmagem, os episódios narrados no diário. O que não significa, no entanto, tentar reproduzir fielmente o texto que precede o filme (roteiro, diário), mas abrir cada etapa da realização à improvisação, fazendo o presente da filmagem coincidir com o presente da narração, da representação, como num documentário. Mesmo se se trata de cenas completamente planejadas e ficcionais, fantásticas e irreais – como o inusitado encontro com Jennifer Beals, o grupo que dança merengue na rua ou a tortura do crítico de cinema.

Há um recurso muito simples, o qual Moretti utiliza o tempo todo, que recoloca o presente da filmagem no âmbito do presente da narração/representação. É aquilo que ele chama de *voz-off* “in”, e que consiste em fazer os comentários que cabem à cena ao mesmo tempo em que se está atuando nela. No episódio *Médicos*, encontramos a *voz-off* “in” nas cenas da consulta com os chineses ou do exame de tomografia, por exemplo. Nestes casos, como Moretti se refere ao acontecimento no passado, a reencenação que se vê ali em curso não substitui, através de uma representação, um determinado fato ou acontecimento, mas é, ela própria, um acontecimento em que o presente da filmagem é convocado para figurar ao lado do presente da narração. Daí, nestas cenas, a percepção clara da ambivalência constitutiva da imagem: ao mesmo tempo que somos informados do sentido da representação da cena, também sentimos o presente da filmagem vazando pelas suas bordas.

Em *Aprile*, mais uma vez, Moretti se coloca como personagem principal. Da mesma forma que em *Caro Diário*, ele parte de suas memórias, impressões e dos acontecimentos de sua vida: a derrota e a consecutiva vitória da esquerda nas eleições italianas, o nascimento de seu filho, a obrigação que sente de filmar um documentário sobre a situação política da Itália, ou a vontade de fugir de tudo fazendo um musical sobre um confeitiro trotskista. Como em *Caro Diário*, Moretti abre claramente seu filme à improvisação e, com isso, evita o ciclo de re-produções que caracteriza o processo tradicional de produção de um filme (fidelidade máxima possível ao roteiro nas filmagens, e à filmagem na montagem). Assim, o presente da filmagem, pleno de improvisação, aparece junto ao presente da narração em cenas como a que o diretor assiste, pela televisão, ao lado de sua mãe, à vitória da direita nas eleições, ou as que brinca com seu filho. Nestas cenas, não encontramos a mera re-encenação fiel de um fato que teria acontecido antes, e é, então, reproduzido. O desvio pelo direto adotado por Moretti permite que pensemos essas cenas tanto como o registro do momento da filmagem, quanto como o próprio momento da representação que faz parte de uma narração maior. É, mais uma vez, a ambivalência das imagens tornada visível.

Em *Aprile*, há diversas seqüências exemplares desses tipo de procedimento. Uma é aquela em que Moretti, na sua lambreta, vai rasgando e espalhando pelas ruas várias revistas e jornais. Outra poderia ser a em que ele monta, com diversos recortes, um grande jornal com o qual se cobre. É poderíamos citar ainda as das filmagens do musical sobre o confeitiro trotskista. Na primeira, em vez da descaracterização da aproximação "direta" do filme com seus temas, dada a inverossimilhança da cena – afinal, a ninguém seria permitido espalhar lixo livremente pela cidade daquela maneira, a menos que estivesse fazendo um filme –, temos a reiteração do caráter direto do filme. Já que somos lembrados do presente da filmagem pela voz off in, de Moretti. As seqüências do musical são ainda mais exemplares. Apesar de o diretor nunca ter realizado este filme, ele não está mentindo, nem mesmo fabulando livremente, quando aparece filmando-o. A filmagem a que ele se refere é precisamente aquela realizada para *Aprile*. Mais uma vez, a seqüência é totalmente ambivalente: ela tanto é o próprio musical sobre o confeitiro trotskista e a representação de um acontecimento da vida de Moretti, tal qual entendemos ser a ficção, quanto a condição de possibilidade para que esse acontecimento, tal qual pensamos se dar em um documentário, tenha ocorrido.

## Notas:

1 Mais do que um cinema do real, o documentário e o direto seriam um cinema sem representação e sem intervenção dos realizadores, e talvez por isso mesmo mais "real" do que o real da ficção.

2 COMOLLI, Jean-Louis. *Le Détour par le Direct*. *Cahiers du Cinéma*, n.ºs 209 e 211, fev. e abril de 1969.

3 "Le direct ne permet pas de filmer les mêmes choses que le non-direct d'une meilleure et nouvelle façon: il permet de filmer autre chose, il ouvre au cinéma un nouvel horizon et le fait changer d'objet – et, par là, de fonction et de nature." *Ib idem*.

4 E ainda: "Cada nova operação será de fato uma falsa operação, um quase mecânico recomeço da precedente, imitativa e não produtiva. Cem vezes recolocada em trabalho, a "obra" não será cem vezes transformada, mas cem vezes reconduzida: cópia dela mesma." "Chaque nouvelle opération sera en fait une fausse opération, un quasi-mécanique recommencement de la précédente, imitative et non productive. Cent fois remis sur le métier, "l'ouvrage" ne sera pas cent fois changé, mais cent fois reconduit: copie de lui-même." *Ib idem*. É claro que aqui a crítica de Comolli se refere a um esgotamento criativo e a uma limitação de suas potencialidades a que esse modelo de fabricação "hollywoodiano" do filme levaria o cinema.

5 "Le direct est le lieu de la fabrication du cinéma: dans la fabrication de tout film (et de toute fiction filmique) il y a un moment qui relève du direct. De l'importance accordée ou refusée à ce moment (...) dépend le dépassement ou le non-dépassement du système de la re-présentation." *Ib idem*.

6 DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento*. Brasiliense: São Paulo, 1985, pg.252-253.

## O que é documentário?

FERNÃO PESSOA RAMOS

PROFESSOR DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

A questão com a qual iniciamos, de modo um pouco provocativo, nosso artigo, constitui-se da seguinte forma: existe a especificidade do campo não-ficcional, seja na tradição documentária que remonta aos anos 30, seja no contato da imagem não ficcional com o cinema de vanguarda construtivista, seja nas inovações formais trazidas pelo cinema direto/verdade, seja, ainda, nas experiências de narrativa em primeira pessoa do final do século XX? Existe algo estruturalmente comum ao campo não-ficcional, abrangendo também o espaço que hoje cobre as novas mídias e suportes digitais? A questão está em se podemos afirmar a existência de um campo heterogêneo, trabalhado em sua substância imagético-sonora comum, dentro de um leque amplo que vai das experiências com "web câmeras" em sites da Internet, passa por narrativas seriais do tipo "Reality TV" ("No Limite", "Survivors", "Big Brother"), servindo também para as diversas composições de estilo documentário mais clássico, veiculadas por tvs a cabo, alternando formas como depoimentos/entrevistas e voz 'over' explicativa. Um mesmo campo que também teria, em suas fronteiras, propostas no estilo "docudrama", dramatizando/reconstituindo eventos extraordinários (crimes, acidentes, etc) ou fatos históricos realmente ocorridos, no eixo de programas do tipo "Linha Direta" (que traz o documentário "The Thin Blue Line", de Errol Morris, como sua principal fonte inspiradora). Será que podemos caracterizar o documentário, dentro de uma equivalência enquanto gênero, a partir de outras tradições narrativas do cinema, como o western, o musical, o filme noir? Seria o documentário um gênero como outros, ou teria o documentário características imagéticas (e sonoras) estruturais que o singularizariam deste

outro vasto continente da representação com imagens-câmera que é a ficção narrativa (em seus formatos diversos de 'filme' – longa ou curta –, 'minissérie', 'novela')?

Nestes últimos anos, o campo bibliográfico sobre cinema não ficcional tem sido percorrido por alguns títulos<sup>1</sup>, que buscam definir parâmetros para se pensar esta produção. São textos que inserem-se em um recorte que chamamos de "cognitivista-analítico". É nítido em suas formulações uma postura de contra-reação. Seu objeto é a ideologia, ainda dominante em nossa época, que tem um certo orgulho em mostrar fronteiras tênues entre os campos da ficção e da não-ficção, embaralhando definições. O embate, por assim dizer, que traz a marca de discussões conceituais mais amplas, envolve distintas concepções da narrativa com imagens em movimento. Esta contraposição entre diferentes abordagens, às vezes fornece a impressão de um diálogo de surdos. Ambas estão corretas dentro dos pressupostos nos quais definem o campo da argumentação, mas são pouco convincentes ao olharem a seara alheia, a partir do próprio entorno conceitual.

No Brasil, reina de um modo difuso, mas uniforme, o discurso que reivindica a não especificidade do campo não ficcional. Nele podemos encontrar embutidos alguns pilares do pensamento contemporâneo de origem pós-estruturalista. A linha mais corriqueira deste raciocínio, desenvolve-se dentro de uma postura que valoriza o desafio a normas estabelecidas. Negar o campo documentário, equivale aqui a estabelecer uma ruptura. O documentário é visto como um campo tradicional, com regras a serem seguidas. Extrapolar estas fronteiras é um atestado de inventividade e criatividade. O logro que uma narrativa ambígua, eventualmente, pode pregar no espectador, serve como modelo. É interessante notar como este tipo de narrativa encontra-se no âmago da sensibilidade estética de nossa época, provocando uma espécie de atração irrefreável sobre o movimento de análise. Uma narrativa aparentemente documentária, que termina como ficção, seria a prova da impossibilidade de uma distinção analítica clara<sup>2</sup>. Discutir fronteiras e definições surge como algo ultrapassado, pois reafirma a possibilidade de um saber que desloca, do centro da arena, o recorte analítico que gira em torno de variações sobre a fragmentação subjetiva (seja na análise, seja no discurso fílmico propriamente). Uma pesquisa mais detalhada neste setor, deve contrapor a definição do campo documentário dentro do recorte analítico-cognitivista (Carrol, Plantinga,

Ponech) com a bibliografia que trabalha a não ficção dentro do horizonte pós-estrutural (Renov, Nichols, Odin).

O ponto de vista contrário à possibilidade de definição do campo documentário, costuma trazer em seu âmago um outro argumento caro ao pensamento contemporâneo: a questão da reflexividade do discurso cinematográfico. Em geral, o discurso que tem na reflexividade seu ponto de fuga ético, é sustentado pela negação da possibilidade de uma representação objetiva do real. Encontramos, no horizonte, novamente a preocupação do pensamento contemporâneo em frisar a fragmentação da subjetividade que sustenta a representação. A reflexividade, na realidade, é a saída, no vetor ético, do discurso que gira em volta do posicionamento subjetivo estilizado. Podemos detalhar esta idéia.

Existe uma confluência entre esta visão de uma necessária opacidade no movimento da representação e o eixo ético através do qual o documentário consegue ser pensado hoje. Assumir um campo específico ao documentário, seria assumir a possibilidade de uma representação objetiva, transparente. O raciocínio desenvolve-se, mais ou menos, na seguinte linha:

1) parte-se do postulado de que, para alguns, o documentário busca, ou tem como objetivo, estabelecer uma representação do mundo;

2) na medida em que o postulado está estabelecido ("eu posso representar o mundo", diria necessariamente o documentarista), a ideologia dominante, hoje, sobrepõe facilmente a esta possibilidade o seu caráter especular e falsamente totalizante;

3) a isto segue-se o discurso sobre a necessária fragmentação do saber e da subjetividade que sustenta a representação;

4) e, necessariamente atrelado, surge a saída ética dominante da ideologia contemporânea: a reflexividade como postura correlata ao indispensável recuo do sujeito (pois necessariamente fragmentado, senão imediatamente ideológico) na articulação da representação. Poderíamos dizer: o recuo reflexivo é o ponto cego ideológico da ideologia contemporânea. É o ponto cego onde a ideologia da ética contemporânea não consegue ver-se enquanto tal. Em outras palavras: é ético mostrar o processo de representação; não é ético construir a representação para sustentar a opinião correta (como defendiam Grierson, ou Eisenstein, em um outro parâmetro).

Podemos perceber que, neste discurso, surgem embaralhados dois campos: o da impossibilidade de afixarmos um saber, ou uma representação; e a pré-concepção de que o documentário, necessariamente, traz a presuposição de uma representação totalizante que afixe este saber. Ao apontarmos para o caráter ideológico (para seu caráter de discurso, de representação) das formulações em torno da fragmentação do sujeito que sustenta a representação (geralmente acompanhadas da ética da reflexividade), também afirmamos que o questionamento dominante hoje do campo documentário, constitui-se a partir de uma visão de mundo que não traz em si, automaticamente, a universalidade de seus pressupostos. Ou seja, existe uma pobreza analítica em ter-se este eixo, repetidamente, como eixo universal para análise. Debita-se ao documentário uma certa inocência epistemológica, cometendo-se um duplo erro: 1) analisar o documentário a partir de um discurso inocentemente totalizador e transparente (o que não corresponde à realidade, em função da diversidade estilística que vimos tentando afirmar para o campo); 2) e, mesmo se assim o fosse, ter um parâmetro relativamente pobre para julgá-lo: o parâmetro que gira exclusivamente em torno da ênfase na fragmentação subjetiva como saída ética. O discurso contemporâneo sobre a sobreposição do campo ficcional e do campo documental, na realidade, responde a demandas posicionadas a partir deste "duplo erro".

Como oposição à representação totalizante e necessariamente transparente que o conceito de documentário implicaria, retira-se uma evidência, atestando a presença da dimensão discursiva. A partir desta constatação, transfere-se para a presença da dimensão discursiva, a evidência da dimensão ficcional do documentário. Como se espessura de procedimentos discursivos e ficção fossem sinônimos, ou ainda, como se o único dispositivo discursivo válido para o documentário fosse apontar em direção às suas próprias condições de enunciação. Em desenvolvimentos mais elaborados, é afirmado que todas narrativas com imagens possuem estatuto enunciativo, o que as tornaria similar, sejam ou não ficcionais. A constatação da espessura da enunciação leva, neste caso, à negação do documentário como especificidade, pois, ao afirmar a especificidade, teríamos que sustentar a existência de uma representação transparente. O círculo então fecha-se, o que é feito às custas de um frágil raciocínio de partida.

Ao localizar o documentário no eixo de uma visão inocente da representação da realidade, carregada com o viés especular, transfere-se para fora deste

campo, o universo da representação, que traz em si um posicionamento moderno, contemporâneo, do sujeito em interação com o mundo que lhe é exterior, constituindo e dando ensejo à atividade de representação. Enquanto o documentário é identificado com uma posição inocente, que traz em si a representação especular do real, toda espessura da representação é depositada no lado da ficção. Campos são diluídos de qualquer especificidade e o grande sol da enunciação, das estruturas de linguagem envolvidas no movimento da representação, ocupa o horizonte indistinto da ficção e da não ficção.

Vejam agora de que modo se configura, com relação a esta questão, o outro recorte analítico do campo documentário, mencionado no início deste artigo como 'cognitivist-analítico'. Neste horizonte é defendido de modo claro a possibilidade de uma definição bem mais rígida do documentário e de suas fronteiras com a ficção. Sintomático desta posição são os artigos, já citados em nota, que surgem, na segunda metade da década de 90, com títulos propondo definições rígidas. Alguns ironicamente, outros mais a sério, buscam levar a empreitada adiante, dedicando-se à missão de definir um campo fechado para a narrativa não-ficcional, a partir de onde ficariam nítidos os recortes. É clara a intenção polêmica destes textos, na própria propositura de um campo especificamente definido como não sendo ficcional. Conforme já mencionamos, uma das posturas mais fortes na ideologia dominante contemporânea é, exatamente, a ênfase na sobreposição de fronteiras e a ênfase na impossibilidade de estabelecer-se campos, conceitos e categorias definidas.

A definição de alguns lugares comuns da ideologia dominante contemporânea, como pertencendo a um campo comum, denominado de pós-estruturalista, já é, em si, motivo para polêmica. A abordagem do eixo analítico-cognitivist desloca-se da preocupação (central para o pós-estruturalismo) com o posicionamento subjetivo, em direção à uma análise da enunciação documentária dentro de parâmetros conceituais próximos da lógica formal. Noël Carrol, em "Fiction, Non Fiction, and the Film of Presumptive Assertion: a conceptual analysis"<sup>3</sup>, dedica-se a recuperar o conceito de "verdade" na representação documentária, a partir de um trabalho da enunciação documentária pensada enquanto proposições lógicas. Evidentemente, recuperar a idéia de que uma representação documentária possa ser "verdadeira" ou "falsa", deslocando o eixo ético centrado na reflexividade, é um desenvolvimento bastante polêmico.

Para a reflexão lógico-analítica, dizer que o documentário existe e pode ser localizado, significa, portanto, retirar o eixo da análise da questão do posicionamento subjetivo, como horizonte exclusivo para se trabalhar a representação. Ou melhor, significa dizer que a representação é possível, sem que a necessária modéstia do sujeito que a propõe, deva ser o núcleo de sua tematização. Por necessária modéstia, entendemos o campo da reflexividade do discurso e as tematizações em torno da interferência subjetiva na representação (e seu necessário recuo) que ocupam o pensamento contemporâneo. Deslocando-se o horizonte ético da modéstia do sujeito face à representação, abre-se o campo para uma carga analítica sistemática mais desenvolvida. Em outras palavras, poderemos tematizar aqui o significado de uma posição analítica que não mais se centrará exclusivamente em uma posição ética, que gira em torno da constante retenção das ambições epistemológicas do sujeito que sustenta a representação.

Na realidade, a abordagem analítica situa-se em um outro universo ideológico, onde a preocupação maior está localizada no estabelecimento de um mapeamento lógico-cognitivo do campo do discurso documentário. Na própria medida em que este mapeamento é creditado como possível, implicando necessariamente na afirmação de um saber, está condenada a posição desconfiada com as ambições subjetivas. O mapeamento lógico implica um saber, e este saber irá ser novamente afirmado na definição do campo documentário. Definir o que é documentário, na realidade, faz parte de uma estratégia provocativa, de conquistar espaço mexendo os cotovelos.

O pensamento analítico que assume a possibilidade de uma definição do campo documentário, trabalha basicamente como dois conceitos centrais: o de "proposição assertiva" e o de "indexação". O primeiro designa o campo documentário como aquele onde discurso fílmico é carregado de enunciados que possuem a característica de serem asserções, ou afirmações, sobre a realidade. No documentário realizaríamos asserções sobre aspectos diversos do mundo que nos cerca. Uma asserção é um enunciado que traz um saber, na forma de uma afirmação, sobre o universo que designa. "Cabra Marcado Para Morrer", por exemplo, contém asserções, proposições na forma da afirmações, (seja como entrevista/depoimento ou em voz over), sobre a vida de uma família que teve seu destino desviado pela instauração do regime militar no Brasil. "Conterrâneos Velhos de Guerra" contém asserções sobre a constru-

ção de Brasília e a vida dos operários envolvidos nesta ação. "Drifters", de John Grierson, caracterizaria-se por constituir-se em discurso composto por enunciados assertivos sobre a pesca industrial na Inglaterra dos anos 30.

O documentário tomaria, então, sua singularidade da ficção, ao possuir uma forma específica de representação, composta por enunciados sobre o mundo, caracterizados como asserções. Estas asserções, por sua vez, podem ser analisadas como proposições, a partir de procedimentos que possuem a estrutura da lógica formal, no horizonte. O estatuto discursivo do documentário seria o mesmo, por exemplo, daquele que está contido na afirmação "o professor Pedro dá aulas na Universidade Estadual de Campinas às quinta-feiras de manhã". Este enunciado contém uma asserção sobre o mundo a que pertence o professor Pedro e traz em si uma afirmação que possui, em um grau razoável de previsibilidade, uma asserção que poderá ser confirmada semanalmente. Não está no horizonte desta asserção o logro do destinatário. O fato de o professor Pedro deixar de comparecer à universidade em uma determinada quinta-feira, igualmente não a invalida. Ou seja, ao designar a realidade de que este professor comparece à universidade às quintas, não está no horizonte do razoável supor que ele estará lá sistematicamente aos domingos. O discurso documentário seria uma narrativa com imagens, composta por asserções que mantêm uma relação, similar a esta, com a realidade que designam. E é neste sentido, que deve ser analisado em sua relação com o real que designa. O pensamento pós-estruturalista ao minar repetidamente a posição do sujeito enquanto sustentáculo da representação tem, como defeito, para o recorte analítico, a fatalidade de trabalhar com exceções. Evidentemente o logro é possível, mas concentrar-se, de modo desproporcional, em narrativas que demonstrem a necessária fragilidade da intenção do saber, levaria a análise a enunciados falaciosos. A asserção documentária deve, para a abordagem analítica, ser definida e trabalhada a partir de proposições lógicas, que fecham o campo para a definição de seu conteúdo de verdade.

O segundo conceito que mencionamos como fazendo parte da visão lógico-analítica do documentário pode ser definido como "indexação". É importante não confundí-lo com "indicialidade", que designa uma potencialidade da imagem bastante distinta. Por indexação, entenda-se um conceito que aponta para a dimensão pragmática, receptiva, do documentário. A idéia é que, ao vermos um documentário, em geral temos um saber social prévio, sobre se

estamos expostos a uma narrativa documental ou ficcional. Como espectadores, fruimos a narrativa em função deste saber prévio. Novamente aqui, o logro do espectador é possível, mas está longe de se constituir regra. O fato da ambigüidade do estatuto de uma narrativa cinematográfica poder facilmente ser construída (o último grande exemplo, neste campo, talvez seja "A Bruxa de Blair"), não parece ser metodologicamente significativo para esta abordagem. Na ampla maioria dos casos, efetivamente, sabemos o que significa uma narrativa documental, que tipo de imagens contém, e reagimos, enquanto espectadores, a este saber. Socialmente, uma série de procedimentos nos informam o tipo de narrativa a que estamos tendo acesso. Também aqui, é razoável afirmar que o estatuto de documentário ou ficção, que a narrativa adquire socialmente, em geral coincide com os objetivos dos realizadores do filme. Embora exista toda uma reflexão que debruça-se sobre as exceções à regra, nada impede que um pensamento sobre a regra propriamente (ou seja a coincidência entre a indexação, os objetivos dos realizadores e a postura espectral) também seja considerada relevante. O importante é destacar que, para além de sua acoplagem ao conceito de proposição assertiva (de onde podemos distinguir sua concepção originária), a evidência da indexação introduz uma dimensão propriamente pragmática, que designa uma relação de duas vias com o destinatário do discurso, dentro do contexto social no qual a narrativa concretamente se insere.

Para tematizarmos do lado de fora as propostas da abordagem cognitivista-analítica, tentaremos desenvolver uma abordagem que trabalhe com a especificidade da imagem documentária, mas situando-a em um campo não estritamente lógico-formal. Ou seja, nos interessa da crítica analítico-formal a abordagem que desloca a fragmentação subjetiva do centro da análise, mas sentimos os limites das discussões que reduzem o campo documentário a enunciados lógicos. Entre uma proposição e uma imagem vai uma diferença grande, mesmo se, metodologicamente, procedimentos advindos da filosofia da linguagem possam ser úteis para ampliar o campo temático em torno do qual giram as análises do documentário. Neste sentido, sentimos dificuldades em acompanhar Carroll<sup>4</sup> em sua negação da singularidade epistemológica da imagem câmera, ou, em seus termos, da "mídia" envolvida na tomada e exibição desta imagem (o que critica como "medium-essentialism"). A imagem documentária pode ser pensada a partir de estruturas recorrentes da composição imagética, em níveis distintos envolvendo:

a) a produção desta imagem através do que chamamos "tomada", constituída a partir da presença de um "sujeito" no mundo sustentando a câmera (o sujeito da câmera);

b) a composição desta imagem como imagem maquínica, mediada pela máquina câmera, implicando na dimensão indicial desta imagem a partir do traço do transcorrer do mundo no suporte (seja este suporte digital, videográfico ou película);

c) a dimensão pragmática desta imagem, ao fundar a relação espectadorial, no modo que tem o espectador de poder "lançar-se" à *circunstância* da "tomada" fundada pelo sujeito da câmera.

Pensemos em um caso extremo, para melhor mapear a especificidade do campo da imagem documentária, conforme a entendemos: a imagem da morte. A imagem-câmera da morte real possui uma forte intensidade que nos absorve por completo e nos coloca em posição desconfortável com relação ao que está sendo exibido. Uma imagem de morte real constitui-se em uma espécie de fronteira, onde a posição espectadorial é possível. Uma fronteira ética, inclusive, onde a fruição do horror traz em si uma porção inevitável de má-consciência pelo desbalanço entre a desgraça representada e o prazer obtido com a representação. A este desnível chamamos sadismo, e sua fruição traz uma postura que não é aceita socialmente em nossa sociedade. Os romanos tiravam prazer em ver seres humanos devorados ou mortos na arena. Na sociedade contemporânea ocidental, este prazer é condenado. No entanto, ainda podemos ter uma parcela deste prazer da arena com uma imagem de morte real, se tal fruição da representação da morte nos atrai. Mas também este posicionamento é suscetível de crítica. Uma imagem-câmera de morte real não é algo para o qual olhamos de modo indiferente.

A posição espectadorial que acabo de delinear acima refere-se, evidentemente, à uma imagem de morte que seja indexada como não ficcional, uma imagem de morte real. Que reação provocaria no mesmo espectador uma imagem de morte da qual fosse informado tratar-se de encenação e que correspondesse, dentro do horizonte de indexação no qual nos locomovemos, à uma imagem ficcional, encenada de acordo com os procedimentos corriqueiros que cercam nossa noção do que é ficção? Aparentemente nenhuma das emoções acima descritas acompanharia a fruição de uma morte representada ficcionalmente. Os filmes de ficção estão carregados de imagens de morte

que nos provocam um tipo de emoção evidentemente distinta. Morte ou beijo, morte ou despedida, morte ou batida de carro, a emoção no espectador provocada por estes eventos parece poder ser equalizada.

A imagem não ficcional, disposta ou não em narrativa documentária, tem como paradigma esta intensidade própria à imagem da morte, e nisto singulariza-se. A mesma intensidade que apontamos atrás em uma imagem de morte real podemos localizar, em diferente grau, nas tomadas que configuraram, na década passada, momentos paradigmáticos da história do século: o espancamento de Rodley King pela polícia de Los Angeles, o massacre dos sem-terra no Pará, o assassinato cometido pela polícia paulista na Favela Naval. Outras imagens paradigmáticas podem ser citadas nesta mesma linha, buscando exponenciar a questão da intensidade da imagem-câmera: o estudante chinês desafiando uma coluna de tanques na Praça da Paz Celestial; a explosão da nave Discovery; a morte de Airton Senna; o assassinato de John Kennedy; os astronautas americanos dando os primeiros passos na Lua. Exemplos podem ser multiplicados ao infinito. Este tipo de imagem possui um estatuto particular em nossa sociedade. As comoções sociais que sua exibição provoca, são prova da intensidade exponencial que estas imagens possuem. Imagens pictóricas ou descrições orais/escritas de testemunhas oculares, a partir dos mesmos fatos, obtêm reações qualitativamente diversas. Em nosso ponto de vista, este tipo de intensidade deve colocar-se no cerne de qualquer trabalho analítico mais amplo que debruce-se sobre as imagens não ficcionais.

De onde advém a surpreendente intensidade que a imagem não ficcional pode adquirir e como podemos defini-la de modo mais preciso? Devemos, para tal, atentar em direção às particularidades de sua conformação, principalmente através de suas características como imagem e som: maquínicos e necessariamente advindos da mediação pela câmera. De modo mais preciso, podemos destacar uma etapa central na constituição desta imagem, mediada pela câmera, que é a *tomada* propriamente. A *circunstância* da tomada, para sermos mais específicos, é algo que conforma a imagem-câmera de um modo singular no universo das imagens. Por circunstância da tomada entendemos o conjunto de ações ou situações que cercam e dão forma ao momento que a câmera capta o que lhe é exterior, ou, em outras palavras, que o mundo deixa sua marca, seu índice, no suporte da câmera ajustado para tal.

Podemos pensar em um "estar" fenomenológico do sujeito que sustenta a câmera, como sendo marcado pela dimensão da presença que traz em si este "estar", próprio do ser humano. Dizemos "estar fenomenológico do sujeito" pois a câmera possui esta potencialidade, acima de todas as outras, de significar uma presença em ausência. De significar uma forma de presença na *circunstância* da tomada. É para esta dimensão da presença, singular à imagem-câmera, e que não encontramos em um desenho, por exemplo, que volta-se, de modo dominante, a fruição espectral da imagem não-ficcional. É esta presença da câmera e do sujeito na tomada, que permite a composição da intensidade das imagens, acima citadas. Digo intensidade, pois a dimensão da presença surge reduplicada, *lançada*, do momento da constituição da imagem para o momento da fruição desta mesma imagem. Boa parte do pensamento contemporâneo desenvolve-se de modo a realçar as estruturas de enunciação que envolvem o intervalo entre a tomada e a fruição do espectador. Nestas abordagens, a dimensão enunciativa acaba por adquirir uma espessura que aproxima, de modo excessivo, a imagem que tem a mediação maquínica da câmera, do conjunto das outras imagens pictóricas.

Narrativas imagéticas voltadas para explorar a intensidade da presença na circunstância da tomada, não são exclusivas do cinema não-ficcional. Grandes cineastas da narrativa cinematográfica, percebem as potencialidades da tensão do *presente* que transcorre como *presença* na tomada, e articulam sua estilística para exponenciar esta intensidade de modo poético. Diretores como Roberto Rossellini ou Jean Renoir, são artistas que têm na intensidade da presença na tomada, um núcleo articulador na construção de seu estilo. Mas é evidentemente na tradição do cinema não ficcional que a dimensão da presença na tomada adquire um campo aberto para abrir suas asas sobre o espectador. O cinema não ficcional é voltado para o instante da tomada, para o transcorrer da duração na tomada e para maneira própria que este transcorrer tem de se constituir em presente, que se sucede na forma do acontecer. Podemos pensar no contra-argumento de que existem cineastas, dentro da tradição não-ficcional, que trabalham com estilos nos quais esta presença não surge na linha de frente. Novamente insistimos sobre o fato de que a constatação de que é possível extrapolar definições e embaralhar fronteiras, não deve impedir uma reflexão mais acurada sobre as características sistêmicas do conjunto das narrativas que denominamos documentárias, ou, de modo mais amplo, não-fissionais.

Este dobrar-se da narrativa não-ficcional sobre a *tomada* da imagem, não deve levar-nos a negar a dimensão enunciativa, de discurso propriamente, desta narrativa. Particularmente, o trabalho que chamamos "montagem", e que é realizado a partir de imagens originalmente constituídas na situação de tomada, deve ser destacado. Um diretor como Frederick Wiseman, costuma filmar 30 horas, ou mais, para montar 3. Suas próprias declarações, inclusive, dão amplo destaque para o trabalho de seleção e montagem que desenvolve com as imagens que coleta. Influenciados pelo discurso dominante hoje com relação ao tipo de trabalho que é valorizado, a maior parte dos cineastas coloca ênfase na articulação enunciativa das imagens. A preocupação, um pouco obsessiva, de nossa época com esta dimensão, pode fazer com que o que salta aos olhos na obra de Wiseman não seja visto. E o que salta aos olhos é sua capacidade de apreender a vida, o mundo, em seu transcorrer, no pingar de seu presente, conforme surge para o sujeito que sustenta a câmera. Este é o âmago de seu estilo, e é aí que está a magia de sua imagem. Do mesmo modo, a força estilística de Flaherty, está na intensidade das tomadas, nas quais vemos Nanouk puxar com dificuldade um leão marinho com seu arpão, ou o pescador de Aran tropeçando aflito nas pedras, fugindo de ondas maiores que parecem lhe ameaçar. Reduzir a obra de Flaherty às manipulações envolvidas por necessidades de encenação etnológicas, enfatizando o trabalho oculto da mediação discursiva, é, no meu ponto de vista, situar-se em um ponto lateral para abordar o todo. A magia de Flaherty está em saber transfigurar a presença em imagem. Flaherty estava lá, Flaherty morou onde a circunstância da tomada transcorre. Flaherty também sabia filmar, sabia esperar o momento de transferir para tela a intensidade da presença, obtida através de longas estadias no local. Flaherty engravida-se longamente de presença, para depois condensá-la em imagem e articulá-la em narrativa, de modo que a intensidade original seja preservada.

Mesmo na recuperação de um diretor como Vertov, podemos sentir esta preocupação excessiva com a dimensão enunciativa, orientando a visão contemporânea dominante de seu legado. Esta recuperação encaminha-se por inteiro para realçar os aspectos construtivistas de seu estilo, principalmente a partir do que o próprio Vertov chama de "metodologia do cine-olho". As propostas contidas no cine-olho vertoviano estão por inteiro voltadas para o explorar dos efeitos da montagem cinematográfica, como forma de construção. Mas há outro conceito esquecido, presente nos escritos do

diretor. Trata-se do que Vertov chama de "a vida de improviso", termo que traz uma interessante análise da tomada propriamente, voltada para o acaso e para a indeterminação. É esta visão do documentário como narrativa capaz de captar "a vida de improviso", que irá levar o crítico francês George Sadoul a proclamar, no início dos anos 60, Vertov como pai do Cinema Verdade. O próprio Sadoul, em seguida, faria sua autocrítica em relação a aspectos imprecisos da proximidade que havia levantado entre o "kino-pravda" de Vertov e o Cinema Verdade. O pensamento contemporâneo, no entanto, ao enfatizar a concepção enunciativa contida no método do cine-olho, deixa em completo esquecimento a parte do pensamento vertoviano que valoriza tomadas envolvendo a "vida de improviso". Este lado é indissociável, como a outra face da moeda, da concepção de montagem presente metodologia do cine-olho vertoviano. "Vida de improviso" é a marca das imagens de Vertov, no que estas imagens estão voltadas para a intensidade da tomada. O "cine-olho" não lida com qualquer imagem, ele deve manipular, montar, somente imagens da vida, da vida em seu acontecer imprevisível, não encenado, indeterminado e ambíguo. A noção de imprevisibilidade, própria à circunstância aberta da tomada, irá fornecer o diferencial estilístico ao trabalho de montagem, proposto pelo método do cine-olho.

Se as narrativas voltadas para exponenciar a circunstância da tomada aparecem como centrais em trabalhos próximos da estilística do Cinema Verdade/Direto, há, na história do cinema documentário como um todo, uma espécie de força centrípeta que atrai a imagem e o espectador para a presença do sujeito que sustenta a câmera na tomada. O pensamento dominante que questiona e tematiza o posicionamento subjetivo, tem certa dificuldade em lidar com esta evidência. A densidade da mediação discursiva que acompanha o estilhaçamento da centralidade da posição subjetiva no pensamento contemporâneo, impede uma análise que tematize a presença do sujeito na tomada e o debruçar-se, do espectador, sobre esta presença. A reflexão marcada pela abordagem lógico-analítica dos enunciados da narrativa não-ficcional, também sente dificuldade em tematizar isto que seria a singularidade radical da imagem-câmera e sua narrativa, com relação a outras estruturas enunciativas. O molde lógico-analítico necessita de universalidade, para que sua aplicabilidade seja coerente, independentemente do veículo que serve como mídia.

Dentro de um trabalho que tem o questionamento subjetivo pós-estruturalista no horizonte, Vivian Sobchack realiza em seu livro "The Address of the Eye"<sup>5</sup>, uma espécie de fenomenologia da presença do sujeito da câmera na tomada, trazendo para o centro da tematização, a figura do espectador. Trata-se de um pensamento marcado pela fenomenologia de Merleau Ponty que irá trabalhar o ato de ser através dos olhos de outrem, como característica da câmera. No âmbito da análise, estão as delicadas mediações estabelecidas pela autora para pensar a presença do sujeito na tomada e o modo pelo qual esta presença se "endereça" ao espectador, em uma via de duas mãos. Ao comentar uma imagem paradigmática da força desta presença, o crítico francês André Bazin dizia, sobre a intensidade de uma imagem borrada e completamente fora de foco, tomada em uma jangada em alto mar, que esta representava não a imagem de um tubarão (que precariamente distinguia-se na tela) mas a imagem do perigo. Figura de linguagem que aponta para uma relação espectral não com a imagem propriamente, enquanto representação, mas com a "tomada" em estado puro (por assim dizer) e o traço bruto da circunstância de sua composição. Como se fosse possível, através da imagem-câmera, atingirmos diretamente a circunstância do mundo, extraordinária e intensa, que conformou a imagem. A imagem como marca da presença do sujeito que sustenta a câmera, pode ser tão intensa que a dimensão propriamente figurativa se esvaece. A intensidade da imagem borrada e fora de foco, que mal podemos distinguir, permanece como paradigma da potencialidade singular da imagem-câmera na articulação da fruição espectral, lançando-se para a tomada. E é esta potencialidade singular que pode nos situar em uma perspectiva instigante para pensarmos a tradição da narrativa documentária em particular, e as imagens não-ficcionais de um modo geral.

Notas:

1 – Ponech, Trevor. "What Is Non-Fiction Cinema?". Westview Press, 1999.

- Platinga, Carl. "What is a Nonfiction Film", primeiro capítulo de "Rethoric and Representation in Nonfiction Film", Cambridge University Press; 1997.

- Carroll, Noël. "From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film" in "Theorizing the Moving Image". Cambridge University Press, 1996.

2 *O Sanduíche* (2000) curta (14 min.) de Jorge Furtado, revela bem a atração que exerce sobre a sensibilidade contemporânea as narrativas em abismo, nas quais os campos ficcionais e documentário sobrepõe-se sem definição clara. Também em debates e palestras, documentaristas contemporâneos (Furtado, Salles, Coutinho, entre outros) revelam nitidamente a valoração positiva implícita na indefinição de fronteiras.

3 in Allen, Richard e Smith, Murray. "Film Theory and Philosophy". Oxford University Press, 1997.

4 Particularmente em *From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film* e em *Defining the Moving Image* in Carroll, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge University Press, 1996.

5 Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press, 1992.

**ESPAÇO AUDIOVISUAL  
BRASILEIRO**

## A constituição do campo cinematográfico em São Paulo nos anos 40 e 50

AFRÂNIO MENDES CATANI

---

PROFESSOR DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

*A minha era uma paixão individual, e, no entanto, o cinema era um ponto de encontro, com os colegas da escola, com os outros adolescentes, embora naquela época ainda não existisse a cinefilia intelectual de hoje. O cinema era tema de diálogo e discussão, muito mais que os livros, muito mais que a literatura.*

Italo Calvino

O objetivo deste trabalho é recuperar as linhas gerais da constituição do campo cinematográfico paulista nos anos 40 e 50 a partir de referenciais teórico-práticos desenvolvidos por Pierre Bourdieu, que define *campo* como o *locus* onde se trava uma luta concorrencial entre os agentes em torno de interesses que caracterizam determinado espaço social (Bourdieu, 1974; 1983; 1983a; 1990; 1996; 1997; 2000; Catani, 2000). Bourdieu compara o funcionamento do campo a um jogo organizado, cuja lógica interna e princípios são compreendidos quase exclusivamente pelos participantes desse jogo. Um campo se define, entre outras coisas, através da definição das disputas e dos interesses específicos que estão em jogo e que são irreduzíveis às disputas e aos interesses dos outros campos. Para que um campo funcione, é preciso que haja objetos de disputas e pessoas-agentes sociais que estejam motivadas a jogar o jogo. O campo científico, por exemplo, se evidencia pelo debate em torno da autoridade científica, enquanto que o campo da arte pela concorrência envolvendo a questão da legitimidade dos produtos artísticos.

São Paulo, capital, pós-1945: surgem museus, seminários, conferências, escolas de arte, concertos, companhia teatral de nível internacional, exposições, revistas de divulgação artística e cultural. Além disso, cria-se uma filmoteca, constrói-se um teatro, realiza-se uma bienal internacional de artes plásticas. Constitui-se a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, com o apoio da elite financeira paulista, cuja finalidade era a de *fundar* o cinema brasileiro. Na esteira da Vera Cruz vieram a Cinematográfica Maristela, a Multifilmes, a Kinofilmes e dezenas de outras produtoras "independentes". O cinema feito em São Paulo procurava superar a produção carioca (basicamente chanchadas e comédias de costume) e o incipiente cinema paulista de longa-metragem que, de 1935 a 1949, produziu apenas 6 películas. Desencadeia-se todo um aparato de legitimação e difusão cultural na área cinematográfica, com cineclubes, concursos, prêmios, festivais, congressos, detalhada legislação, comissões e grupos de trabalho, publicações especializadas, críticos, associações de classe.

Este trabalho procura recuperar os embates gerais havidos entre os vários grupos ou facções, bem como traça um perfil do grau de institucionalização do campo cinematográfico paulista no período.

\*

\*

\*

O fragmento do texto "Autobiografia de um espectador", de Calvino, utilizado como epígrafe, reflete de maneira exemplar o arrebatamento geral que o cinema causava nos adolescentes e jovens italianos. Acrescenta que dos treze aos dezoito anos, aproximadamente, "... *ia ao cinema quase todos os dias e, com um pouco de sorte, duas vezes ao dia, e eram os anos, digamos, entre 1936 e a guerra, a época, enfim, de minha adolescência. Anos em que o cinema era o mundo para mim*" (Calvino, 2000:41). Em sua San Remo, o cinema visto e amado era o americano, a produção corrente de Hollywood: "*Minha' época vai, aproximadamente, desde Lanceiros da Índia, com Gary Cooper, e O grande motim, com Charles Laughton e Clark Gable, até a morte de Jean Harlow (...), com muitas comédias no meio, os policiais, românticos com Myrna Loy e William Powell e o cachorro Asta, os musicais de Fred Astaire e Ginger Rogers, os policiais de Charlie Chan, detetive chinês, e os filmes de terror de Boris Karloff. Os nomes dos diretores eu não guardava tão bem quanto os nomes dos atores, salvo um ou outro como Frank Capra, Gregory*

*La Cava e Frank Borzage, o qual, em vez de bilionários, representava pessoas humildes, habitualmente com Spencer Tracy: eram os diretores dos bons sentimentos da época de Roosevelt; isso eu aprendi mais tarde; naquela época engolia tudo sem muitas distinções. O cinema americano naquele momento consistia num mostruário sem igual de caras de atores como jamais houve antes ou depois (assim ao menos me parece), e os enredos não passavam de mecanismos simples para juntar esses rostos (...) em combinações sempre diferentes."* (Calvino, 2000: 47-48).

Ainda neste texto, explora que tais filmes tinham histórias convencionais, consistindo-se – só depois é que vai constatar – em uma "*mistificação do que aquela sociedade carregava por dentro, mas era uma mistificação particular, diferente da mistificação italiana que nos submergia durante o resto do tempo*" (p. 48). Além disso, diferentemente do cinema francês, "*o cinema americano de então não tinha nada a ver com a literatura: talvez esse seja o motivo pelo qual ele se destacava em minha experiência com um relevo isolado do resto...*" (p. 49), motivando-o a começar a ler críticos de cinema da época – menciona Filippo Sacchi, do Corriere della Sera, "muito fino e atento a meus atores favoritos" e, um pouco mais tarde, no Bertoldo, "Volpone", "*aliás, Pietro Bianchi, o primeiro a lançar uma ponte entre cinema e literatura*" (p. 53).

Ir ao cinema em São Paulo, no início dos anos 40, tornou-se um hábito de tal forma disseminado, que ao menos uma vez por semana quase toda a população freqüentava as salas exibidoras. Entre 1940 e 1960, na capital, há significativo incremento no número de salas de cinema e no total de espectadores. Cinemas com lotação superior a 2000 lugares eram comuns na cidade – ver anexos.

Não se ia ao cinema para assistir a um filme em particular, mas a simples presença constituía-se em evento social relevante. Mário Audrá Jr., produtor da Maristela, declarou que nessa época "quem não fosse ao cinema 3 ou 4 vezes por semana ficava totalmente desatualizado e até sem papo com os amigos, pois tudo girava em torno dele. Foi a maneira que os Estados Unidos encontraram para se impor em todo o mundo. Quem não tivesse pelo menos um Ford estava completamente por fora. E isso era geral: dentifírcios, brilhantinas, era tudo baseado no que o cinema divulgava" (Catani, 1983; Tota, 2000).

Os debates em torno do cinema se sofisticam: em 1940 funda-se o Clube de Cinema de São Paulo (Faculdade de Filosofia – USP), capitaneado por Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Cícero Christiano de Souza, tendo sido fechado pouco tempo depois pelo getulismo. 1946 marca a criação do Clube de Cinema de São Paulo (segundo), que se transformará em Filmoteca do Museu de Arte Moderna e, depois, em Cinemateca Brasileira, tendo Francisco Luiz de Almeida Salles na presidência – em 1949 a Filmoteca converte-se em Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, na casa organizada por Francisco Matarazzo Sobrinho. Nesse mesmo ano funda-se o Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo, por iniciativa de Ruggero Jacobbi, Adolfo Celli e Carlos Ortiz, influenciados pela vinda ao Brasil de Alberto Cavalcanti.

O surgimento das produtoras cinematográficas fez com que cineastas e técnicos se aglutinassem em associações de classe recém-criadas, como a Associação Paulista de Cinema (APC), a Associação Paulista de Técnicos Cinematográficos (APTC) e a Associação de Técnicos e Artistas Cinematográficos do Estado de São Paulo (ATACESP). Realizam-se, em 1952 e 1953, os Congressos de Cinema – a eles se agrega o ponto de partida fundamental fornecido pelas mesas-redondas da APC, em 1951. Neste certames praticamente tudo se discutiu: legislação cinematográfica, condições de trabalho, financiamento, papel do Estado, formação de técnicos, mercado cinematográfico, distribuição, criação do sindicato e do instituto nacional de cinema. Os congressos são conseqüência natural do trabalho político desenvolvido pela esquerda que militava no cinema paulista, em especial entre 1947 e 1954, tendo Carlos Ortiz e Alex Viany na liderança, embora também fossem atuantes Modesto e Jackson de Souza, José Ortiz Monteiro, Noé Gertel, Néelson Pereira dos Santos, Rui Santos, Tito Batini, Bráulio Pedroso, Arthur Neves, Luís Giovannini.

A legislação cinematográfica vai, aos poucos, tornando-se complexa (Catani, 1987: 284-9; 296-7), a imprensa dá ampla cobertura ao cinema brasileiro, os críticos – de esquerda, direita e centro – polemizam com ardor destrutivo e regularidade (Bernardet, 1983; Catani, 1991a, 1995, 2000), os estúdios procuram constituir-se em moldes *hollywoodianos* – embora mais se assemelhassem a uma *cinecittà tropical* –, com seus grandes aparatos, máquinas publicitárias, *star system*, lançamentos ruidosos, diretores estrangeiros.

Destaque-se, ainda, o conjunto de comissões estabelecidas, os prêmios de cinema criados (Saci, Cidade de São Paulo, Municipal de Cinema, Governador do Estado – Catani, 1991a: 247-263), a proliferação dos cineclubes e cursos de cinema (que acirrou o debate entre grupos de esquerda e católicos – Catani, 2000) e a realização, em 1954, do I Festival Internacional de Cinema do Brasil, como parte das pomposas comemorações do IV Centenário de São Paulo, em que participaram mais de 20 países, foram apresentadas várias mostras e retrospectivas que permitiram a “atualização” do público e cineastas brasileiros com relação às várias cinematografias estrangeiras e mesmo à brasileira – (Catani, 1987: 295.)

Os anos 40 e 50 em São Paulo fizeram história, alterando totalmente o panorama do cinema brasileiro. Nos anos 60 os filmes paulistas já enfrentavam o cinema novo e a TV – bem, mas isso já é outra história...

#### Bibliografia

- BERNARDET, Jean-Claude. Os Irmãos Inimigos. A Década de 50. In: GALVÃO, M. R. e BERNARDET, J. – C. *Cinema. Repercussões em Caixa de Eco Ideológica (as idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. O Campo Científico. In: ORTIZ, Renato (Org.). *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo, Ática, 1983, p. 122-155.
- \_\_\_\_\_. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983a.
- \_\_\_\_\_. *Coisas Ditas*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Les usages sociaux de la science*. Pour une sociologie clinique du champ scientifique. Paris, Institut National de la Recherche Agronomique (INRA), 1997.
- \_\_\_\_\_. *Propos sur le champ politique*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.
- CALVINO, Italo. *O Caminho de San Giovanni*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

CATANI, Afrânio Mendes. *A Sombra da Outra*. Um Estudo sobre a Cinematográfica Maristela e o Cinema Industrial Paulista nos Anos 50. São Paulo, FFLCH/USP, Dissertação de Mestrado em Sociologia, 2 vs, 1983.

\_\_\_\_\_. *A Aventura Industrial e o Cinema Paulista (1930-1955)*. In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Art. Editora, 1987, p. 189-297.

\_\_\_\_\_. Maristela, *Kino Filmes e Multifilmes*. In: D. O. Leitura. 10 (111), agosto, 1991. São Paulo, p. 11.

\_\_\_\_\_. *Cogumelos de Uma Só Manhã*: B. J. Duarte e o Cinema Brasileiro (ANHEMBI: 1950-1962). São Paulo, FFLCH/USP, Tese de Doutorado em Sociologia, 3 vs, 1991a.

\_\_\_\_\_. B. J. Duarte, *Cineasta e Crítico de Cinema Paulista*: Breve Trajetória. In: *Comunicação e Política (Nova Série)*. 2 (4), agosto-novembro, 1995. Rio de Janeiro, Ed. CEBELA, p. 106-121.

\_\_\_\_\_. *Anhembi e a Crítica de Cinema (1950 – 1962)*. In: *SOCINE (Org.)*. *Estudos de Cinema: SOCINE II e III*. São Paulo, Annablume, 2000, p. 171-188.

\_\_\_\_\_. Pierre Bourdieu e a Formulação de uma Teoria Social que Procura Revelar os Fundamentos Ocultos da Dominação. In: *BRUHNS, Heloísa Turini e GUTIERREZ, Gustavo L. (Orgs)*. *O Corpo e o Lúdico: Ciclo de Debates Lazer e Motricidade*. Campinas, SP, Autores Associados, 2000a, p. 53-65.

DUARTE, B. J. *Cinema em São Paulo (1946-1956)*. São Paulo, datilografado, 1956 (inédito).

GALVÃO, Maria Rita. *Companhia Cinematográfica Vera Cruz: A Fábrica de Sonhos*. São Paulo, FFLCH/USP, Tese de Doutorado em Letras, 5 vs., 1975.

\_\_\_\_\_. *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2ª ed, 1986.

MOURA, Gérson de. *Tio Sam chega ao Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

PONTES, Heloísa. *Destinos Mistos: Os Críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais – Anos 30/40/50*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

TOTA, Antonio Pedro. *O Imperialismo Sedutor: A Americanização do Brasil na Época da Segunda Guerra*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

## Anexos

## MUNICÍPIO DE SÃO PAULO: SALAS DE CINEMA E CINE-TEATRO (1945) – TOTAL: 90 SALAS

*Salas com lotação igual ou superior a 2.000 lugares (15 salas)*: 1. Art-Palácio: 2819; 2. Babilônia: 3742; 3. Brás Politeama: 2467; 4. Capitólio: 3000; 5. Cruzeiro: 2196; 6. Hollywood: 2542; 7. Ipiranga-Palácio: 2100; 8. Lux: 2664; 9. Odeon (Sala Azul): 2020; 10. Odeon (Sala Vermelha): 2510; 11. Ópera: 2001; 12. Piratininga: 4313; 13. Rialto: 2070; 14. Roxy: 2673; 15. Universo: 4300.

*Salas com lotação entre 1.000 e 2.000 lugares (42 salas)*: 1. História: 1299; 2. Bandeirantes: 1884; 3. Brasil: 1697; 4. Broadway: 1730; 5. Cambuci: 1469; 6. Carlos Gomes: 1143; 7. Coliseu Paulista: 1997; 8. Colombo: 1767; 9. Espéria: 1200; 10. Fênix: 1242; 11. Glória: 1395; 12. Ideal: 1095; 13. Ipiranga: 1832; 14. Marconi: 1200; 15. Marabá: 1835; 16. Metro: 1562; 17. Moderno: 1373; 18. Oberdan: 1266; 19. Olímpia: 1857; 20. Paramount: 1859; 21. Paratodos: 1885; 22. Paroquial São Pedro: 1106; 23. Paulista: 1124; 24. Paulistano: 1232; 25. Recreio (Lapa): 1220; 26. Recreio (Sé): 1150; 27. Rex: 1800; 28. Ritz: 1008; 29. Roial: 1024; 30. Rosário: 1086; 31. Santa Cecília: 1994; 32. Santa Helena: 1376; 33. Santo Antônio: 1167; 34. São Caetano: 1620; 35. São Carlos: 1460; 36. São Geraldo: 1000; 37. São José: 1838; 38. São Luís: 1169; 39. São Paulo: 1351; 40. São Pedro: 1350; 41. São Vicente: 1000; 42. Tucuruvi: 1000.

*Salas com lotação inferior a 1.000 lugares (33 salas)*: 1. Alhambra; 2. Aliança; 3. América; 4. Avenida; 5. Califórnia; 6. Carandiru; 7. Casa Verde; 8. Cinemundi; 9. Colon; 10. Esperança; 11. Guaianazes; 12. Indianápolis; 13. Iris; 14. Itaim; 15. Itaquera; 16. Jabaquara; 17. Jaçanã; 18. Mazzei; 19. Orion; 20. Osasco; 21. Paraíso; 22. Pedro I; 23. Pedro II; 24. Penha; 25. Pinheiros; 26. Ritz (Consolação); 27. Santo Estêvão; 28. São Bento; 29. São Francisco; 30. São Miguel; 31. Vila Bela; 32. Vila Maria; 33. Vila Prudente.

Fonte: *Anuário Estatístico do Estado de São Paulo*, 1945. São Paulo, 1948.

## SALAS DE CINEMA E CINE-TEATRO NA CIDADE DE SÃO PAULO (1931-1962)

| ANO  | Nº SALAS | ANO  | Nº SALAS | ANO  | Nº SALAS |
|------|----------|------|----------|------|----------|
| 1931 | 60       | 1946 | 91       | 1957 | 183      |
| 1941 | 75       | 1947 | 100      | 1958 | 183      |
| 1944 | 87       | 1950 | 121      | 1959 | 186      |
| 1945 | 90       | 1956 | 167      | 1962 | 185      |

Fontes: *Anuários Estatísticos do Estado de São Paulo*; ORTIZ, Carlos. Nossas Reportagens sobre Cinema. *Folha da Manhã*, 28/04/1949.

## NÚMERO DE ESPECTADORES EM CINEMAS E CINE-TEATROS NA CIDADE DE SÃO PAULO (1941-1963) – EM MILHÕES

| ANO  | Nº ESPECTADORES | ANO  | Nº ESPECTADORES | ANO  | Nº ESPECTADORES |
|------|-----------------|------|-----------------|------|-----------------|
| 1941 | 19.91           | 1947 | 35.00           | 1958 | 46.72           |
| 1944 | 48.85           | 1950 | 35.84           | 1959 | 49.69           |
| 1945 | 30.22           | 1956 | 58.71           | 1962 | 42.39           |
| 1946 | 31.92           | 1957 | 56.59           | 1963 | 40.40           |

Fontes: *Anuários Estatísticos do Estado de São Paulo*.

## Notas para a observação do espaço audiovisual brasileiro

JOÃO GUILHERME BARONE REIS E SILVA

PROFESSOR DA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE  
CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

Este artigo tem como objetivo identificar as estruturas do espaço audiovisual brasileiro, a partir de informações levantadas na observação do espaço audiovisual específico de Porto Alegre. São notas que tentam ampliar a compreensão das relações essencialmente mediadas entre os agentes formadores deste espaço, como produção, distribuição e exibição e suas consequências para o cinema, como principal mídia deste espaço. Trata-se de uma tentativa inicial de elaborar e sistematizar um tipo de síntese esquemática das diferentes estruturas que constituem os núcleos da atividade audiovisual, a partir de um modelo analítico adotado para a dissertação de Mestrado, *El Sector Audiovisual en Porto Alegre, trabalho de conclusão do curso Comunicação e Indústrias Audiovisuais no Espaço Ibero-americano*, realizado na Universidade Internacional da Andaluzia, em Huelva, Espanha.

Para efeito de análise, estas estruturas foram grupadas em três núcleos de atividades, compreendendo produção-distribuição-exibição; legislação-tecnologia-mercado e formação profissional-direitos de autor-memória audiovisual. O artigo constata que estas estruturas funcionam através de relações mediadas de grande intensidade e que se estabelecem obedecendo a uma dinâmica caracterizada pela trilateralidade, provavelmente em função da natureza das atividades de cada um dos agentes envolvidos na construção e operação do chamado espaço audiovisual. O objetivo é viabilizar um outro tipo de recorte para estudos que contemplem não só a produção cinematográfica em si, mas alguns axiomas clássicos do Cinema Brasileiro, como a deter-

minação de uma estética, a partir de fatores conjunturais, ou ainda o estrangulamento das atividades de distribuição/exibição, o confronto com a televisão, a falta de uma política de formação profissional e a carência da preservação do patrimônio audiovisual.

#### ESTRUTURAS E RELAÇÕES DO ESPAÇO AUDIOVISUAL

Na tentativa de elaborar e sistematizar um tipo de síntese esquemática das diferentes estruturas que constituem os núcleos de atividades do espaço audiovisual, é possível observar que estas estruturas funcionam através de relações mediadas de grande intensidade. A primeira constatação é de que estas relações são essencialmente trilaterais, em função da própria natureza das atividades de cada um dos agentes envolvidos. Por esta razão, adotou-se o triângulo como representação gráfica destes núcleos.

No núcleo central e mais dinâmico da indústria audiovisual, encontram-se as atividades de produção, distribuição e exibição, essenciais à existência de um espaço audiovisual. A produção concentra todo o processo de concepção e elaboração da obra audiovisual, denominada produto. A distribuição, cria e opera os canais que levam este produto ao seu destino final. A exibição, proporciona os meios para o ato final que é o consumo da obra audiovisual, por qualquer meio.

As origens destas atividades e suas relações encontram-se na Pré-história do cinema, quando o mesmo empreendedor dedicava-se à produção dos filmes e à sua respectiva exibição, através de um processo de distribuição física, que consistia em levar cópias do filme a um determinado número de salas. Esta tendência monopolista verificava-se também com relação à fabricação de equipamentos. O Trust de Tomás Edson, que criou a Motion Pictures Patent, controlando a produção de câmeras, projetores e películas criou um padrão perseguido por outros empreendedores em diversas partes do mundo. O cinematógrafo dos Irmãos Lumière era uma invenção concebida a partir deste modelo concentrador. O mesmo equipamento permitia a produção dos filmes e servia para a exibição. A indústria norte-americana de Hollywood foi construída a partir deste modelo, concentrando as três atividades numa só empresa ou corporação, até que as leis antitruste determinaram, no ano 50, a impossibilidade da exploração das três atividades por uma única empresa, fazendo com que as majors optassem por atuar na produção e distribuição.

Assim, é a partir do tripé produção/distribuição/exibição que se organiza qualquer espaço audiovisual.

#### LEGISLAÇÃO, TECNOLOGIA E MERCADO

Paralelamente, são identificadas áreas adjacentes e de suporte ao funcionamento e à própria existência harmônica do primeiro núcleo de atividades. Este novo núcleo triangular de atividades é formado pela legislação, tecnologia e mercado, consideradas aqui, as relações que possibilitam a organização de uma indústria audiovisual, em determinado espaço. A legislação estabelece as regras que determinam como as atividades poderão ser executadas pelos diferentes agentes que atuam no espaço. O que é permitido e o que é proibido.

A tecnologia define as ferramentas disponíveis para as atividades de produção, distribuição e exibição do produto. O mercado, é o conjunto das relações de troca resultantes da tecnologia disponível e da legislação existente, limitado ou ampliado por ambas. Em cada espaço, a indústria se estabelecerá com as relações entre produção, distribuição e exibição possíveis e decorrentes de uma infra-estrutura anterior determinada por fatores tecnológicos, legislativos e de mercado.

#### MEMÓRIA, FORMAÇÃO E DIREITOS DE AUTOR

O terceiro conjunto de relações triangulares é representado por atividades de suporte inerentes a estágios mais avançados da atividade audiovisual, compreendendo a conservação do patrimônio audiovisual, a formação profissional e os direitos de autor e propriedade industrial.

Aqui é possível observar que o conceito de conservação e preservação do patrimônio, relaciona-se direta e intensamente a direitos de autor e propriedade industrial, em função de uma característica única da indústria audiovisual. A possibilidade de comercialização *ad infinitum* de um mesmo produto. É o que permite a um filme produzido em 1940, continuar a ser visto (e comercializado) ainda hoje, gerando resultados financeiros ao seu autor e produtor, em grande ou pequena escala, ou ainda ao detentor dos direitos de comercialização. É o que permite também que uma série de televisão produzida em 1962, possa ser exibida em 1999 por qualquer emissora disposta a pagar pelos direitos. Em ambos os casos, será essencial dispor da matriz do produto, conservada em condições ideais, que assegurem a confecção de

cópias com qualidade. Daí a importância de sistemas eficientes de arquivamento, catalogação, conservação e restauração do patrimônio audiovisual. O aspecto comercial, aqui, relaciona-se também à relevância cultural da existência de acervos capazes de preservar a memória audiovisual de um país, permitindo, simultaneamente o acesso a pesquisadores.

A formação profissional, terceiro vértice deste triângulo, é o que dá sustentação a todas as atividades envolvidas na construção de um espaço audiovisual, considerando a multiplicidade e especificidade das funções necessárias. A formação, tanto em nível técnico como superior é o que responde pela eficácia de todas as relações estabelecidas no espaço, nas áreas e atividades específicas. Com relação ao cinema, por exemplo, sabemos da grande necessidade na formação de algumas funções, especialmente nas áreas de produção e distribuição. Roteiristas, produtores executivos, montadores e diretores de fotografia, cenógrafos e diretores de arte, técnicos de som, são algumas das áreas críticas, assim como os especialistas em distribuição e relações com o mercado. Faltam também especialistas em marketing audiovisual, em gestão da empresa audiovisual e em legislação audiovisual. Da mesma forma, há uma grande carência de programas para a formação de especialistas em conservação ou restauração de obras audiovisuais.

A qualidade da formação profissional define de maneira irreversível a qualidade das relações nos três conjuntos de atividades. O advento das novas tecnologias está gerando novas demandas que ainda não foram atendidas. Desde diretores de programação, para atender a um novo desenho de emissoras, até os web designers, passando pelos editores de filmes em sistemas não-lineares, totalmente informatizados, assim como sound designers, editores de som e também produtores que utilizem as ferramentas da informática nos processos de produção.

Este recorte de estruturas e relações foi utilizado na elaboração de uma análise do espaço audiovisual de Porto Alegre, fornecendo elementos que possibilitam entender como estas estruturas acabam determinando as dimensões deste espaço e possibilidades de analisar até que ponto há influências destes fatores na temática e na estética dos filmes. Um dos objetivos deste estudo, realizado no período entre 1996 e 1998, era identificar os fatores conjunturais, como a estrutura institucional e a legislação, e suas influências

na definição deste espaço local e também, até que ponto este espaço local ultrapassa estas limitações e como ele se constrói e se expande, apesar destas limitações.

#### Bibliografia

- WATSON, Neil e PHAM, Anita, DURIE, John (org.). *The Film Marketing Handbook*. Madrid. Fundación Cultural Media, 1996.
- BERNADET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. Annablume. São Paulo. 1995.
- SIMMS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo. Annablume-USP, 1997.
- SKLAR, Robert. *História Social do Cinema Norte-Americano*.

**EXPERIMENTALISMO E  
HOMOEROTISMO**

## O cinema-teatro de Fassbinder

SAMUEL PAIVA

Nesta exposição pretendo propor algumas questões relacionadas a uma pesquisa que resultou em uma dissertação de mestrado defendida por mim, no ano de 1999, na Escola de Comunicações e Artes da USP. O ponto de partida para a pesquisa foi um questionamento sobre até que ponto a experiência de uma interseção entre cinema e teatro, no caso de Fassbinder, que atuou em ambos os campos, pôde definir um modo de produção e um estilo característico dos filmes desse diretor.

Num primeiro momento, aparentemente as adaptações pareceram mais interessantes à pesquisa, na medida em que a contraposição do histórico das encenações teatrais com o filme correspondente poderiam ajudar no reconhecimento de influências mútuas.

E de fato são muitas as peças transformadas em filmes dirigidos por Fassbinder, tais como *Katzelmacher* (1969), *O café* (1970), *O soldado americano* (1970), *Pioneiros em Ingolstadt* (1970), *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (1972), *A encruzilhada das bestas humanas* (1972), *Afinal uma mulher de negócios* (1972), *Nora Helmer* (1973) e *Mulheres em Nova York* (1977).

Porém, gradualmente fui percebendo que a presença do teatro nos filmes extrapolava as adaptações teatrais. E aí passei a identificar pontos de interseção entre cinema e teatro, sob os mais diversos aspectos, tentando encontrar um denominador comum vinculado à idéia de espetáculo ou representação. Dessa forma, foi possível perceberem-se muitas convergências entre cinema e teatro, por exemplo, na questão da mise-en-scène, compreendida como uma certa ordenação de elementos comuns tanto ao palco quanto à tela: os atores, sua gestualidade, a empostação vocal, a forma como se deslocam no espaço específico; a cenografia, a iluminação, a maquiagem, o figurino, a

trilha sonora, o princípio de montagem, enfim, o jogo de todos os componentes existentes na cena teatral e também na cinematográfica.

Assim, demarcar o limite de um cinema-teatro a partir da idéia de elementos comuns às respectivas representações implicou considerar o filme como um lugar onde se reconhece o teatro, embora não necessariamente uma peça. Ou seja, o cinema-teatro extrapola o âmbito das adaptações de peças a filmes.

Delimitado o campo do cinema-teatro, o passo seguinte consistiu em situar Fassbinder nesse contexto. E foram muitas as possibilidades de abordagem.

O próprio Fassbinder costumava afirmar em um determinado período que “dirigia montagens teatrais como se fosse cinema e em seguida realizava o filme como se fosse teatro”<sup>1</sup>. Um rápido histórico de sua trajetória confirma o dado.

Ainda muito jovem (ele nasceu em 1945 e morreu em 1982, aos 37 anos de idade), ele realizou três curtas-metragens. Tentou ingressar em uma escola superior de cinema, por duas vezes, e não conseguiu. Entrou efetivamente em uma escola de teatro.

No final da década de 60, Fassbinder iniciou sua participação nos grupos Action-Theater e Antiteater, escrevendo, atuando, encenando peças que se tornavam em seguida filmes sob sua direção e com a produção desses grupos, tais como os filmes-peças citados há pouco, entre outros.

A fase inicial da carreira de Fassbinder, a chamada “fase do teatro”, representou o seu momento mais produtivo, com as atividades teatral e cinematográfica acontecendo simultaneamente. Como diz Thomas Elsaesser, pesquisador do cinema alemão, “os anos de 1969 a 1976 foram o período mais prodigioso e prolífico de Fassbinder”<sup>2</sup>. Nesse momento, por um lado, encontravam-se referências tais como tragédias gregas, peças do romantismo e do expressionismo alemães e colagens criadas ou adaptadas ao ritmo dos acontecimentos agitados do final da década de 60 e de acordo com concepções de um teatro interessado em interferir no processo sócio-político, com base nas propostas de Artaud, Brecht e do Living Theatre, principalmente. Por toda a Alemanha, naquela época, assistiam-se às encenações de Fassbinder e sua *troupe*, até que a fase do teatro termina em Frankfurt, onde por dois anos ele dirigiu um teatro, o Theater am Turm (1974/1975).

Ao mesmo tempo, nesse intervalo de 1969-1976 também se amplia o espaço de criação do Novo Cinema Alemão.

Depois da chamada “fase do teatro”, sinalizada com o fim das produções do Antiteater, no teatro, e da produtora Antiteater X Film, no cinema, deu-se a abertura da Tango-Film. Com a nova empresa produtora, Fassbinder iniciou um período em geral identificado pelos críticos como o do “melodrama”. Nesse momento, seu trabalho passa a sofrer uma influência maior de Douglas Sirk.

Por volta de 1976, Fassbinder é considerado internacionalmente como um diretor de grande talento. Daí por diante, tem início uma fase marcada por superproduções cinematográficas. É quando ele abandona o trabalho nos palcos. Ainda assim, os filmes realizados a partir de então manterão, sob diversos aspectos, características dos seus primeiros filmes, da “fase do teatro”.

Um exemplo significativo de que ele manteve até o fim a referência da experiência dos primeiros tempos, apesar de ter se tornado, a uma certa altura, um cineasta de grandes orçamentos, é o filme *Teatro em transe* (1981). Um dos seus últimos filmes, uma espécie de testamento artístico, *Teatro em transe* é o único documentário que Fassbinder dirigiu e no qual registrou um festival de teatro realizado em Colônia, estruturando o filme sobre o texto *O teatro e seu duplo*, de Artaud.

Porém, além de *Teatro em transe*, pode-se claramente perceber na construção de filmes como *Querelle* (1982), *O desespero de Veronika Voss* (1981), *Lola* (1981), *Lili Marlene* (1980) e *Berlim Alexanderplatz* (1979/1980), entre outros exemplares dessa última fase de superprodução, uma série de elementos não só relacionados a Artaud mas também a Brecht, aos românticos, aos expressionistas, referências importantes da primeira fase.

Num balanço geral, Fassbinder produziu ao longo de seus 37 anos de vida: três curtas; mais de quarenta longas-metragens (alguns constituídos de vários episódios, como *Oito Horas não são um dia* e *Berlim Alexanderplatz*); escreveu aproximadamente dezoito peças; encenou, atuou e produziu cerca de trinta peças (incluindo as de sua autoria); participou – como ator, roteirista, montador – de algumas dezenas de filmes de outros diretores. Essa hiperprodutividade, em geral, é apontada como uma de suas marcas principais.

Diante desse quadro, como equacionar a questão da interseção entre cinema e teatro, nos filmes desse diretor, que durante aproximadamente quinze anos de trabalho demonstrou não só uma capacidade de produção intensa como firmou um estilo de características próprias? Em suma, minha hipótese foi a de que o teatro de Fassbinder serviu como uma espécie de laboratório

para os seus filmes. Devido ao intercâmbio de experiências comuns ao teatro e ao cinema, no início de sua carreira, o diretor conseguiu tanto firmar um método de produção quanto criar uma marca inconfundível em sua forma de construir o espetáculo cinematográfico.

Em resumo, vejamos algumas questões referentes à pergunta inicialmente proposta, ou seja, até que ponto a interseção cinema-teatro levou à formação de um método de produção e de um estilo cinematográfico?

#### SOBRE O MÉTODO DE PRODUÇÃO

Foi graças à possibilidade de sistematizar ou afinar um grupo – teatral em sua origem, no qual os componentes ora participavam como atores ora como técnicos, inclusive, no cinema – que Fassbinder conseguiu imprimir um ritmo de trabalho impressionante.

Em torno da questão da hiperprodutividade, Christian Braad Thomsen, um dos críticos mais interessantes do trabalho do diretor alemão, defende que, em se tratando de Fassbinder, não é possível distinguir arte e vida, deve-se pensar seu “trabalho como vida privada e vice-versa”<sup>3</sup>. De fato, para quem produziu de tal maneira parece impossível discernir vida e obra. Thomsen encontra várias razões, por via da Psicanálise, para entender essa hiperprodutividade.

Em resumo, segundo essa leitura psicanalítica, Fassbinder procurava compensar no trabalho uma extrema carência relacionada à sua infância e adolescência. As circunstâncias terríveis de uma infância e adolescência vividas no pós-guerra são sobretudo histórias que se repetem nos filmes de Fassbinder de maneira autobiográfica. Thomsen, que era amigo de Fassbinder, reconhece, claramente, por exemplo, no filme *Eu quero apenas que vocês me amem*, a representação neurótica que o trabalho e a criatividade têm para o diretor alemão. E admite que este era bem consciente do processo terapêutico estruturado sobre a inserção do seu “eu” nos filmes realizados.

Considerando a leitura de Thomsen, parece legítimo observar o interesse de Fassbinder em trabalhar suas próprias neuroses na produção cinedeal também como uma repetição da vida na obra. Podemos, assim, procurar compreendê-lo tanto no momento em que ele busca restabelecer laços “familiares” com as pessoas com quem produzia as peças e os filmes como também nas representações propostas nessas peças e filmes.

De fato, como diretor, Fassbinder tendia a trabalhar sempre com as mesmas pessoas, com as quais vivia relações afetivas intensas e complexas.

No campo da cenografia, por exemplo, de *Deuses da peste* (1969) até *Bowieser – A mulher do chefe da estação* (1976), praticamente todos os filmes de Fassbinder foram cenografados por Kurt Raab, que também era ator do Antiteater. A exemplo de Kurt Raab<sup>4</sup>, havia outros atores que assumiam funções diversas, como Hanna Schygulla, que freqüentemente opinava sobre a direção; Peer Raben, quase sempre responsável pela música, mas, muitas vezes, também pela produção; Irm Hermann, que fazia produção e, por vezes, a assistência de direção; Ingrid Caven, responsável muitas vezes pela produção; Harry Baer<sup>5</sup>, creditado freqüentemente como assistente de direção. Apesar dos permanentes conflitos, vários desses integrantes da primeira equipe mantiveram-se próximos de Fassbinder até o final.

Outro exemplo de sua tendência a trabalhar sempre com as mesmas pessoas, pode se perceber no campo da fotografia. Ao longo de toda a sua filmografia, encontram-se, além do próprio Fassbinder, basicamente quatro fotógrafos: Dietrich Lohman, Michael Ballhaus, Jürgen Jürges e Xaver Schwarzenberger. Nada impede que também estes possam atuar ou influenciar em outras áreas da produção ou criação. Dietrich Lohman, por exemplo, responsável praticamente por todos os filmes produzidos entre 1969 e 1972, período que coincide com o das realizações “da fase do teatro”, é também co-roteirista de *Afinal uma mulher de negócios*.

Ainda sobre a questão da produção, devem ser considerados os estudos de Thomas Elsaesser sobre o Novo Cinema Alemão. Diz Elsaesser que, para o Novo Cinema Alemão, a questão da produção tem, por parte de seus integrantes, concordâncias e discordâncias várias pelo menos desde o Manifesto de Oberhausen (1962), inclusive, quanto a uma política de produção de filmes subsidiada pelo Estado. Nesse sentido, ainda segundo esse pesquisador, os filmes do Novo Cinema Alemão freqüentemente tomam sua própria condição como tema: o trabalho se torna auto-análise, assim como as frustrações e resistências, autoexpressão. As produções de alguma forma tematizam a condição do artista – o artista surge como herói em um mundo inoportuno à sua existência. Isso nos permite pensar, no caso específico de Fassbinder, na freqüente inadequação de seus personagens, marginalizados, como uma auto-referência do diretor.

Além disso, para Elsaesser, uma palavra resume bem como o diretor alemão do Novo Cinema se coloca mediante a produção cinematográfica: "autodidata". (Ele recorda Herzog, que roubou uma câmera para realizar seu primeiro filme; ou Fassbinder, que às vezes montava e fotografava alguns de seus filmes). Com poucas exceções, a maioria dos diretores dessa geração não frequentou escola de cinema. Nem aprendeu a filmar em filmes comerciais. Via de regra, o roteirista-diretor era também o produtor, e esse indivíduo que reunia tais funções se tornava uma grande autoridade em termos práticos e de criação. A autoexpressão e o controle de criatividade eram vistos como uma necessidade político-econômica. Exemplo concretizado desse posicionamento foi o surgimento de produtoras como a Filmverlag der Autoren (fundada por Wim Wenders, Lilienthal e outros); a Basis-Film, de Christian Ziewer, em Berlim e, em se tratando de Fassbinder, a Antiteater X Film (responsável pelos filmes da primeira fase) e a Tango-Film (na qual se realizaram os filmes da fase do melodrama em diante).

É relevante o fato de a primeira produtora de Fassbinder refletir no próprio nome – Antiteater X Film – a conjunção (multiplicação, vezes)/disjunção (versus) cinema-teatro. Essa conjunção/disjunção é um claro reflexo das tensões inerentes às experiências realizadas no cinema e no teatro pelo grupo de Munique, tanto em relação a um modelo de produção quanto em relação à busca de elementos estéticos nesse binômio convergente/divergente.

Em tal perspectiva, a hiperprodutividade questionada em minha pesquisa tem a ver em grande medida com a idéia de uma companhia teatral – a mesma equipe desenvolvendo continuamente o trabalho – transposta à idéia de uma produtora de cinema. O período inicial da Antiteater X Film é justamente o de maior produtividade na carreira do diretor ora analisado, inclusive, em função dos conflitos de natureza variada, característicos das relações de Fassbinder com o seu grupo, os quais acabavam criando uma tensão propulsora da criação, levada a extremos entre os pólos individualidade/coletividade<sup>6</sup>.

Em relação ao suporte financeiro, a produção do Novo Cinema Alemão contou em parte com o apoio da televisão alemã. As co-produções com a televisão foram para os autores do Novo Cinema, prática e ideologicamente, muito significativas. No contexto ideológico, por exemplo, a TV impôs certas regras para sua participação na produção dos filmes e isso provocou uma série de problemas relacionados, inclusive, à censura, contra a qual em várias ocasiões Fassbinder se colocou, sobretudo quando acusado de anti-semitismo, com sua peça *O lixo, a cidade e a morte*<sup>7</sup>.

Em todo caso, Fassbinder chegou a realizar vários filmes produzidos ou co-produzidos pela TV, como, por exemplo, *Rio das mortes*, *O café*, *A viagem de Niklashauser*, *Pioneiros em Ingolstadt*, *Oito horas não são um dia*<sup>8</sup>, *Final uma mulher de negócios*, *O mundo por um fio*, *Nora Helmer*, *Martha*, *Medo do medo*, *Eu quero apenas que vocês me amem*, *A mulher do chefe da estação* e *Teatro em transe*.

#### SOBRE A FORMAÇÃO DE UM ESTILO

O mesmo Thomas Elsaesser, citado há pouco, sugere pontos que podem ser reveladores sobre a percepção de um estilo no cinema de Fassbinder. Diz ele que Fassbinder apresenta "um cinema de círculos viciosos". Os temas são constantes e indissociáveis – amor e dinheiro. Os personagens não exacerbam suas emoções, muito pelo contrário, atuam como se não pudessem de forma alguma externar seus sentimentos. As estruturas narrativas são esquematizadas de forma semelhante, ou seja, elas se repetem. Percebem-se nos filmes – não só naqueles da fase do teatro, mas também naqueles da fase do melodrama à Douglas Sirk ou naqueles de superprodução – conflitos, em geral, polarizados e esquemáticos.

Para tentar exemplificar essa repetição de uma maneira resumida, vou me restringir a um personagem recorrente. Franz é o protagonista de *O amor é mais frio que a morte*, primeiro longa-metragem de Fassbinder, em que aparece dividido entre o desejo heterossexual (por Johanna) e o homossexual (por Bruno). Esse conflito, de uma maneira mais ou menos similar, também vai se dar quando esse personagem reaparece em filmes como *Deuses da peste*, *Rio das mortes* e *O soldado americano*, ou seja, nos filmes de gângster de Fassbinder, em geral construídos na tensão entre misoginia e homossexualidade.

Esses filmes também se apresentam de maneira semelhante sob o ponto de vista discursivo, com fotografia em preto-e-branco; longos planos seqüência; atores movimentando-se como autômatos desprovidos de emoção, em uma espécie de coreografia de ritmo lento; enquadramentos bem marcados, quase sempre fixos; e uma montagem que respeita a ordem cronológica linear: início, meio e fim (com esses elementos, a estréia, por exemplo, de *O amor é mais frio que a morte* no Festival de Berlim de 1969 causou impacto, justamente porque o filme destoava das características então identificadas nos cinemas novos, como a câmera na mão e o descompromisso com a linearidade narrativa).

Franz, o alter-ego de Fassbinder, na verdade, tem origem na literatura expressionista alemã. Ele tem a ver com Franz Biberkopf, personagem do romance *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin. Fassbinder, em uma entrevista, expõe os motivos pelos quais considera, “desde os 14, 15 anos”, o texto de Döblin fundamental em sua vida, aludindo à questão ética que o romance lhe desperta, mas principalmente ao quanto ele foi importante em termos de uma aceitação de sua homossexualidade:

*Berlin Alexanderplatz não apenas me ajudou a alcançar algo como uma maturidade ética... como alguém que realmente estava em risco durante a adolescência, ele também forneceu uma assistência genuína, forte e concreta com os problemas da vida... ler esse livro me ajudou com os medos estarecedores que quase me paralisaram, o medo de assumir meus desejos homossexuais para mim mesmo; ler esse livro me ajudou a não me tornar completamente doente, hipócrita, desesperado; ele me ajudou a não me quebrar completamente<sup>9</sup>.*

Sintomaticamente, na obra de Fassbinder o surgimento de Franz se dá pela primeira vez na peça *Gotas de água em pedras esquentadas: uma comédia com um fim pseudotrágico*<sup>10</sup>. A partir daí, os elementos constituintes da peça se repetem na obra cinematográfica, com personagens ou elementos temáticos e narrativos sendo retomados, direta ou indiretamente.

Certamente, há outros elementos a ser considerados na formação de um estilo, estando relacionados às experiências no teatro, no início de sua carreira. Um aspecto, sem dúvida, relevante é a relação de Jean-Marie Straub com o Antiteater. Straub realizou com o Antiteater o filme *O noivo, a comediante e o cafetão* (no qual Fassbinder fez o papel do cafetão) e dirigiu a peça *O mal da juventude*, de Brückner. Há, inclusive, em *O Amor é mais frio que a morte* uma citação de *O noivo, a comediante e o cafetão*. Trata-se de um travelling noturno extraído desse filme de Straub, de quem Fassbinder absorveu o interesse por imagens frontais, pelo jogo seco dos atores, entre outros elementos.

Entretanto, Straub, assim como Rohmer, Chabrol e Godard, para não esquecer outras referências cinematográficas importantes da primeira fase, aparentemente deixa de se tornar interessante para Fassbinder, quando este passa a

se interessar pela conquista de um grande público no cinema. É quando tem início a fase do melodrama e a influência maior de Douglas Sirk. Então, saem de cena os filmes feitos em pequenos espaços, com poucos atores, com baixo orçamento, muito próximos de uma encenação teatral, e vêm à tona superproduções como *Despair – Uma viagem na luz* (1977) e *O casamento de Maria Braun* (1978).

Mas teria se dado, nesse ponto, de fato, uma ruptura de Fassbinder com suas primeiras influências da fase teatral?

Provavelmente, não, pois, mesmo quando Fassbinder mergulha efetivamente no melodrama – e conseqüentemente em seu apelo popular –, sua admiração por Douglas Sirk vai estar fundamentada no fato de que este cineasta conseguiu se manter autor em um sistema como o dos estúdios americanos graças, em grande parte, à sua concepção de *mise-en-scène*, na qual repercutia sua experiência teatral. Sirk fez teatro e também rodou alguns projetos na UFA, antes de partir, em 1937, para os Estados Unidos. Sirk era admirado por Fassbinder justamente por sua composição teatral de *mise-en-scène*.

Além disso, ao observar os filmes de Fassbinder de todas as fases a gente percebe que esse embasamento teatral na elaboração de uma concepção cinematográfica tem a ver com uma pesquisa e um conhecimento considerável sobre a construção do drama. E aí podemos observar fatores relativos às propriedades não só do melodrama – por exemplo, em sua origem teatral e posterior inserção no cinema – como também ao Romantismo, ao Expressionismo, a Brecht e a Artaud, para lembrarmos de algumas influências perceptíveis desde os primeiros tempos até o fim, estando essas influências, historicamente, relacionadas aos dois campos, teatro e cinema.

Em suma, o caráter próprio de Fassbinder, verificado nos filmes de todas as fases, tem a ver com aquilo que Thomas Elsaesser identificou como “o tema moral tornado visível pela distância entre a *mise-en-scène* subjetiva dos personagens e a *mise-en-scène* objetiva da câmera”. Para isso, as experiências de criação, adaptação, produção e encenação que se gestavam no trabalho do Action-Theater e do Antiteater foram fundamentais, favorecendo algo que poderia ser pensado mais tarde como uma unidade ou mesmo um estilo próprio do diretor.

## PARTINDO PARA UMA CONCLUSÃO

Retornando à idéia de "um cinema de círculos viciosos", as repetições e as similitudes identificadas na diversidade das situações dramáticas permitem delinear uma marca inconfundível desse cinema-teatro. Quando se assiste, por exemplo, ao seu último filme, *Querelle*, se verifica claramente a repetição, por exemplo, da matriz amor/dinheiro ou do conflito bissexual estabelecido sobre a supressão da emoção que já aparecia em *O amor é mais frio que a morte*, o primeiro longa, mas que, na verdade, aparecia antes ainda na peça *Gotas de Água em Pedras Escaldantes*.

Assim, é possível concluir que os filmes de Fassbinder repetem descobertas que foram primeiramente empreendidas na experiência teatral, porém, de uma forma paródica. Sem dúvida, a paródia tem sido objeto de estudos diversos. Mas sem querer complicar a questão, aqui estou me referindo especificamente a Linda Hutcheon<sup>11</sup>, quando ela diz que a paródia, em sua transcontextualização, é uma "repetição com diferença" e tem como funções a separação e o contraste em relação ao original, com distanciamento crítico, favorecendo a auto-reflexão característica da arte moderna. Ou seja, a paródia indica uma espécie de continuidade mas ao mesmo tempo, transformação. Nesse sentido, poderíamos pensar que o cinema de Fassbinder estabelece uma paródia do seu próprio teatro, no qual ele viveu experiências radicais, colocando-se a si mesmo e ao seu grupo como partes vitais da experimentação estética.

## Notas

1 Rainer Werner Fassbinder. *A anarquia da fantasia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988, pp. 34.

2 Thomas Elsaesser. *Fassbinder's Germany: history, identity, subject*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996. Pp. 301.

3 Christian Braad Thomsen. *Fassbinder: the life and work of a provocative genius*. Trad. Martin Chalmers. London, Faber and Faber, 1997. Sobre a questão abordada, ver em especial o primeiro capítulo, intitulado "The Double Man".

4 Sobre a trajetória de Kurt Raab com Fassbinder: Kurt Raab & Karsten Peters. *Die Sehnsucht des Rainer Werner Fassbinder*. München, C. Bertelsmann, 1992.

5 Harry Baer escreveu um relato pessoal e emocionado sobre a evolução do seu trabalho com Fassbinder sob o impacto da morte deste último. Ver Harry Baer. *Schlafen kann ich, wenn ich tot bin: das atemlos Lebens des Rainer Werner Fassbinder*. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1982.

6 Os conflitos de Fassbinder com as pessoas de sua equipe, as relações de amor e ódio misturadas na vida afetiva e profissional dão margens, por vezes, a um certo sensacionalismo. Ver a esse respeito, por exemplo, o livro de Robert Katz e Peter Berling. *O amor é mais frio do que a morte: a vida e o tempo de Rainer Werner Fassbinder*. Trad. Carlos Sussekind. São Paulo, Brasiliense, 1992.

7 Sobre *O lixo, a cidade e a morte*, ver a defesa do próprio Fassbinder contra a acusação de anti-semitismo no texto que ele escreveu a propósito e na entrevista concedida a Benjamin Henrichs sobre as reações provocadas na Alemanha. Fassbinder, em seu texto, afirma: "Sobre a peça: entre vários outros personagens, existe um judeu. Ele é rico, administrador imobiliário e participa de mudanças na cidade, em detrimento dos moradores. Ele executa planos concebidos por outros, mas cujas conseqüências ele poderia bem avaliar. (...) A estória não é senão uma repetição do que aconteceu no século XVIII, só que em outro nível, quando os judeus eram autorizados a ter negócios de dinheiro, quase que a única atividade econômica a eles permitida, e depois foram perseguidos por causa disto. Aqui é a mesma coisa: a cidade deixa um judeu fazer o trabalho sujo, e os judeus são um tabu na Alemanha desde 1945. E isso leva a que os tabus no fim, como sempre, causem medo e encontrem adversários". Cf. Rainer Werner Fassbinder. "Comentários sobre o *O lixo, a cidade e a morte*". In Michael Töteberg (org.), op. cit., 1988, p. 55-60.

8 As filmagens de *Oito horas não são um dia* terminaram no quinto episódio, em 1973, quando a WDR decidiu interromper o seriado.

9 Christian Braad Thomsen, op. cit., p. 6.

10 *Tropfen auf heiße Steine* foi escrita entre 1965/1966. A encenação teve estréia póstuma, em 27-5-1985, no Festival de Teatro de Munique, sob a direção de Klaus Weise, com Michael Greiling (no papel de Leopold Blum), Gottfried Breitfuß (Franz), Katja Flint (Anna) e Marion Maier-Mathei (no papel de Vera). O texto é considerado o primeiro escrito por Fassbinder segundo a edição da Verlag der Autoren que reúne as obras completas de teatro escritas por ele. Cf. Rainer Werner Fassbinder. *Sämtliche Stücke*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1991. (Theaterbibliothek) Entretanto, o pesquisador americano Wallace Steadman Watson considera Nur cine Scheibe Brot: Dialog über einen Auschwitzfilm (Apenas um pedaço de pão: diálogo sobre um filme de Auschwitz) como a primeira peça de Fassbinder. Em todo caso, esta última é comentada no próximo capítulo. Nesse sentido, é interessante conferir Wallace Steadman Watson. *Understanding Rainer Werner Fassbinder: film as private and public art*. South Carolina, University of South Carolina Press, 1996, p. 42. Já Christian Braad Thomsen diz que Fassbinder escreveu sua primeira peça, *End of a sad time*, aos 9 anos de idade. Conferir Thomsen, op. cit., p. 46.

11 Linda Hutcheon. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. New York and London, Methuen & Co., 1985.

EXPERIMENTALISMO E PÓS-MODERNISMO

**EXPERIMENTALISMO E  
PÓS-MODERNISMO**

**Pós-modernismo no cinema brasileiro.  
*De Khouri à Vila Madalena***

RENATO LUIZ PUCCI JR.

*PROFESSOR DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO*

*Forever*, produzido em 1989 e lançado em 1993, é um filme diferenciado na obra de Walter Hugo Khouri. Chama a atenção, logo de partida, os nomes de três outros roteiristas além de Khouri: Anthony Foutz, Lauro Cesar Muniz e Augusto Caminito. Isso é estranho para quem se acostumou a ler em mais de vinte filmes: "Escrito e dirigido por Walter Hugo Khouri". *Forever* foi uma co-produção de brasileiros e italianos, o que poderia explicar possíveis interferências na criação. Khouri, apesar disso, negou qualquer comprometimento de sua liberdade autoral. Afirmou, por exemplo, à *Folha de São Paulo*, que "o filme tem a sua cara". Examinei até que ponto existe a suposta adequação de *Forever* à filmografia de Khouri.

Outro elemento destoante, ainda na seqüência dos créditos: a fotografia. É uma sucessão de planos de São Paulo, o que por si só não constitui novidade, pois *Noite Vazia* (1964) e *Eros, o Deus do Amor* (1981) já começavam da mesma forma. Ocorre que nunca São Paulo foi mostrada pelo cineasta como em *Forever*. Na abertura de *Eros*, não existe uma única imagem que apresente São Paulo se destacando pela beleza; há inclusive composições desagradáveis, como o emaranhado fios contra o céu. São Paulo aparece imensa, dura, forte e agressiva. Há elementos semelhantes na abertura de *Noite Vazia*. Em *O Desejo* (1975), a cidade surge monstruosa em seu gigantismo cinza e barulhento. A abertura de *Forever*, porém, foi filmada de um helicóptero, o que proporciona a visão grandiosa da metrópole. Produz um efeito esfuziante a combinação da luz crepuscular com as infinitas fontes de luz artificial de postes e janelas. O filtro na objetiva cria a

tonalidade azulada e irrealista. O resultado é, numa palavra, deslumbrante, mas longe das caracterizações anteriores que o cineasta havia produzido.

Outro dado surpreendente: a narrativa se baseia num enredo de mistério. Para usar a expressão tradicional, *Forever* é um *whodunit* que se resume na questão: quem era a mulher que estava na cama com Marcelo quando ele morreu? É claro que há elementos khourianos, a começar do personagem Marcelo, que aparece em outros nove filmes do cineasta<sup>1</sup>. Trata-se do mesmo personagem dividido entre a sexualidade e problemas existenciais. Note-se que já no enigma proposto (com quem Marcelo fazia amor ao morrer?) as tintas estão carregadas de erotismo, característica típica de Khouri. Entretanto é discrepante o enredo semi-policialesco em que traços autorais estão entremeados pelo mistério a ser desvendado pela filha de Marcelo, Berenice, que assume a investigação.

Note-se que Khouri já havia dirigido um filme com fundo histórico, *Na Garganta do Diabo* (1960), dois fitas de terror, *O Anjo da Noite* (1974) e *As Filhas do Fogo* (1978), além de uma ficção científica, *Amor Voraz* (1984). Ocorre que nesses filmes os gêneros eram assumidos integralmente, com os temas khourianos tratados nas entrelinhas. Em *Forever*, a linha de mistério parece artificial no conjunto da narrativa, como se tivesse sido implantada de maneira arbitrária. Nem se esclarece por que seria importante a identificação da última amante de Marcelo. Esse aspecto detetivesco é tão descolado dos elementos que definiram o caráter autoral em Khouri que é possível pensar em algo enxertado. No final, um *flashback* revela que a mulher misteriosa que esteve com Marcelo em seus últimos momentos havia sido a própria Berenice, que realizou o incesto com o pai. Fica no ar a pergunta sobre por que ela empreendera a investigação se sabia muito bem o que havia acontecido. O incesto é um tema recorrente em Khouri<sup>2</sup>; inusitado é, no entanto, o tratamento que *Forever* concede à quebra do tabu sexual, haja vista o suporte do entrecho investigativo, cuja finalidade é instigar a curiosidade do espectador. Trata-se de uma inédita utilização do cinema de gênero dentro da obra de Khouri.

É muito estranha a interpretação dos atores, ainda mais que Khouri sempre foi conhecido por obter resultados notáveis, mesmo de modelos sem experiência em cinema ou de atrizes de filmes eróticos<sup>3</sup>. Em *Forever*, todavia, apresenta um conjunto de atuações que não estão à altura de seu padrão. Rigidez e inexpressividade fazem com que os personagens pareçam zumbis.

Sem dúvida, certo hieratismo já existira, por exemplo, em *O Corpo Ardente* (1966); mas esse traço nunca foi tão acentuado como em *Forever*. Há cenas que chegam a ser constrangedoras, como aquela em que uma mulher diz que Marcelo é sexualmente "avassalador" enquanto vê-se um Ben Gazzara envelhecido, amorfo, sem vibração, apagado como um sonâmbulo.

Por último, a utilização da língua inglesa. A presença de atores não brasileiros talvez pudesse justificar essa característica, porém Khouri já havia dirigido franceses em *O Corpo Ardente* e *O Palácio dos Anjos* sem que a língua deixasse de ser o português: realizaram-se dublagens em ambos os casos. Além de *Forever* ser, quanto a esse aspecto, uma exceção em Khouri, a língua inglesa acentua o artificialismo das interpretações dos atores brasileiros, não acostumados a atuar em língua estrangeira.

Espero que essas observações tenham deixado claro que *Forever* é um caso excepcional na relativa homogeneidade da filmografia do cineasta, como se elementos estranhos competissem com o trabalho autoral.

Após tantos anos pesquisando sobre Khouri, não posso dizer que morro de amores por *Forever*. Sua qualidade estética é muito inferior a *Noite Vazia* e *Eros*, dentre outros. Por esse lado, não haveria motivo para voltar a atenção para o filme. Acontece que há outro elemento a estimular o interesse pelo seu exame. *Forever* possui um papel estratégico para a compreensão do cinema brasileiro contemporâneo. Espero mostrar traços relevantes de parte do cinema nacional realizado nas décadas de oitenta e noventa, traços que ainda não estão claros para a historiografia do cinema brasileiro.

#### I. PROBLEMAS DE CONCEITUAÇÃO

Dentre os comentários referentes aos anos oitenta, ressalta uma categoria tão generalizante como problemática: a de "Jovem Cinema Paulista". Seu maior problema é que se passa da qualificação etária e regionalista para a atribuição de homogeneidade estética a filmes muito heterogêneos. Coloca-se sob o mesmo rótulo, por exemplo, *Cidade Oculta*, de Francisco Botelho, *Vera*, de Sérgio Toledo, e *A Hora da Estrela*, de Suzana Amaral, todos de 1986<sup>4</sup>.

Em geral, esse procedimento é utilizado para atacar os filmes. Dizem que o Jovem Cinema Paulista dos anos oitenta foi uma produção limitada ao "sentido de superfície dos jogos de máscaras" (AB'SABER, 1995: 136), ou que é um cinema que se compõe de redes citacionistas de gêneros cinematográficos, resultando num "eclipse de vivências concretas" (Machado Jr.,

1997: 111). Tais juízos indicam a diferença entre essa produção e a do Cinema Novo, nosso padrão de arte engajada. Entretanto, mesmo que se possa atribuir superficialidade, alienação e citacionismo a *Cidade Oculta*, é um equívoco grosseiro estendê-las a *Vera* e *A Hora da Estrela*, que se marcaram pela procura de realismo frente aos problemas dos marginalizados<sup>5</sup>.

Na busca de melhor conceituação, retorno a 1985, quando Jean-Claude Bernardet publicou "Os Jovens Paulistas" (in *O Desafio do Cinema*), em que, focalizando a produção dos anos anteriores (ou seja, curtas-metragens e um ou outro longa), o autor levantou características que viriam a se tornar as marcas de parte dos jovens paulistas nos anos seguintes (Bernardet, 1985)<sup>6</sup>.

Bernardet aponta uma simultânea sedução pelos cânones da modernidade e o receio diante da dissolução da obra e dos laços com os espectadores. Não havia mais a assumida subversão do cinema clássico, característica de Glauber Rocha, Sganzerla e Bressane. Estes faziam o tipo de filme que "alimentava-se de cinema, mas na maior parte do tempo para desmontá-lo, deixá-lo nu na tela, em peças soltas: eis o esqueleto do monstro de produzir ilusões" (Bernardet, 1985: 79). Nos anos oitenta, evita-se a implosão narrativa através da simultânea adoção de parâmetros acessíveis ao público.

Segundo Bernardet, havia nos filmes um certo aspecto *cool*, "para usar essa palavra que o 'pós-modernismo' colocou na moda e que caracterizaria a coexistência não-conflitante de elementos antagônicos" (Bernardet, 1985: 76). Trata-se de uma "dupla estrutura" em que linearidade e concatenação convivem com fragmentação e descontinuidade. De um lado, há a narrativa tradicional e linear, ameaçada de dissolução desde o século XIX, que renasce nesse cinema que possui preocupação com o acesso do grande público; por outro lado, o mesmo cinema herda dos anos sessenta o gosto pela fragmentação, resultando em contínuas infrações à narrativa clássica.

Bernardet parte da análise de *Noites Paraguias*, de Aloysio Raulino (1982): a narrativa conta à maneira clássica a história dos paraguaios que tentam ganhar a vida em São Paulo e é pontuada por cenas sem nenhuma relação direta com ela, como a do garçom e seu diabo vermelho. Por um momento, o detalhe domina a narrativa, transtornando sua fluência. Terminada a cena com o diabo, o filme retoma a linearidade, voltando ao padrão conhecido do público<sup>7</sup>.

Tratava-se de quebrar o isolamento que caracterizou a produção do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Era a ressurreição do gosto de narrar através de formas acessíveis ao espectador comum.

Outro elemento que Bernardet aponta no Jovem Cinema Paulista é a "ficção fingida", ou seja, um artificialismo que

*não se localiza [...] na incompetência em fazer cinema realista, e sim numa forma de representação que alia aspectos do realismo à ironia, que não mascara seu caráter de representação, mas não o exibe ostensiva e agressivamente (Bernardet, 1985: 82).*

*A Marvada Carne* seria o exemplo desse tipo de construção, pois não teria resultado da experiência do sertão paulista, mas de textos literários (Bernardet, 1985: 79). É uma ficção de segundo grau que desenvolve uma "sensibilidade por procuração". Revivendo sentimentos expressos em outros textos, *A Marvada Carne* dispensava a elaboração de uma sensibilidade nova; vivia-se os sentimentos de outros, mas sem adesão total, pois a ironia estava sempre presente (Bernardet, 1985: 82). A ficção contada à maneira convencional era contaminada por um tom que não pedia a suspensão voluntária da incredulidade. Bernardet dá exemplos de cenas em que os atores de *A Marvada Carne* atuam não apenas com naturalidade, mas também a exibir o trabalho de interpretação, dando aquela piscadela de olho para o público de modo a desfazer a ilusão, numa ambigüidade indissolúvel entre verossimilhança e desnudamento da ficção.

Eis outros traços da produção cinematográfica do início dos anos oitenta, de acordo com Bernardet:

1) Exibe-se São Paulo de forma deslumbrante, com a arquitetura monumental da Avenida Paulista faiscando à luz do sol, de modo que a metrópole reveste-se de uma magia inexistente em representações de décadas anteriores. (Bernardet, 1985: 83-84).

2) Exploração sistemática da sensibilidade urbana no contexto paulistano, como nos curtas de Wilson Barros (Bernardet, 1985: 84-88)<sup>8</sup>.

3) Inexistência de caráter crítico, ao contrário do que fora a marca registrada do cinema moderno brasileiro de décadas passadas. A fascinação pelo universo do falso suplanta a denúncia social (Bernardet, 1985: 86).

- 4) Oscilação entre cinema de autor e cinema de público (Bernardet, 1985: 78).
- 5) Citacionismo em relação à história do cinema.

Os elementos apontados por Bernardet estavam em estado embrionário em 1985, mesmo porque os longas que analisou *não* se prestam à caracterização: *Noites Paraguaias* é marcado pelo realismo documental de tal maneira que episódios como o do garçom e do diabo ficam em segundo plano; *A Marvada Carne*, além de pouco operar com a sensibilidade urbana, é uma comédia, ou seja, pertence a um gênero que sempre apresentou a ficção fingida de que falou Bernardet. E quem pode dizer que haja qualquer novidade no fato de se basear em literatura?

Foi somente no ano posterior que surgiria o primeiro longa paulistano a assumir a estética descrita por Bernardet: *Cidade Oculta*. Ali, como nunca, há a duplicidade estrutural, o artificialismo, o citacionismo (de quadrinhos e filmes *noir*), a cidade de São Paulo deslumbrante, o entranhamento na sensibilidade urbana, a distância de causas político-sociais e a oscilação entre cinema de autor e cinema de público. Ressalto que essa estética se corporificou de forma canônica em dois outros filmes paulistanos dos anos oitenta: *Anjos da Noite* (1987), de Wilson Barros, e *A Dama do Cine Shangai* (1988), de Guilherme de Almeida Prado.

## 2. FOREVER E A ESTÉTICA DA VILA MADALENA

Sobressai a impropriedade do uso indiscriminado de "Jovem Cinema Paulista" quando a expressão parece associável a produções que não são obras de jovens da Vila Madalena. Khouri contava com vinte e um longas, todavia *Forever* se alinha à descrição que Bernardet formulou dos filmes dos jovens paulistas e, mais do que isso, está mais próximo dos longas canônicos daquela estética do que dos outros filmes do próprio Khouri.

Tudo que enumerei como destoante em *Forever* pode ser associado às características indicadas por Bernardet:

- A visão deslumbrante da cidade de São Paulo.
- Na chave *cool* e com citacionismo, a coexistência do enredo de mistério ou policial com a temática e o estilo autoral.
- A interpretação dos atores como *ficção fingida*, pois o antinaturalismo das atuações gera distanciamento<sup>9</sup>.

● Ficção de segundo grau também no irrealismo do cenário, tão luxuoso e artificialesco que dá a impressão de uma cenografia que "pisca o olho" para o espectador.

● A ambientação urbana carrega *Forever* da mesma forma apontada por Bernardet, isto é, associada a uma composição *fake* (falarei depois da língua inglesa)<sup>10</sup>.

● Como é possível que o filme de um diretor cuja carreira atravessava quatro décadas, ainda que paulistano, se associe aos filmes da nova geração? Proponho que o problema esteja no uso da categoria "Jovem Cinema Paulista dos anos oitenta". Em princípio, nada impediria que um diretor como Khouri compartilhasse procedimentos com novos diretores; mas a expressão-rótulo tira de foco o trabalho de cineastas que não eram jovens<sup>11</sup>.

Será necessário outra conceituação a fim de que diminua a confusão.

## 3. UMA CATEGORIA ALTERNATIVA

No texto mencionado, Bernardet nomeou, a contragosto, o cinema que possui as características por ele enunciadas:

*Esse tom factício [...] não é exclusivo do jovem cinema paulista, [...] pois manifesta-se] na produção internacional, do francês Beineix ao americano Brian de Palma, e essa característica já recebeu o carimbo de "pós-modernista" (BERNARDET, 1985: 83- grifo meu)<sup>12</sup>.*

Na época em que Bernardet escrevia, "pós-modernista" era um clichê aplicável a tudo. Nada melhor do que a utilização desmedida para desmoralizar um conceito<sup>13</sup>. Penso haver, no entanto, razões para utilizar o conceito em relação a uma parcela do Jovem Cinema Paulista e também a *Forever*.

Desde 1985 vêm surgindo estudos a especificar melhor o que se entende por "pós-modernismo", por exemplo de Linda Hutcheon, David Harvey e Anne Friedberg. A utilização do conceito tornou-se menos passível de crítica. Fredric Jameson, marxista convicto, escreveu acerca do termo *pós-modernismo* que "por bem ou por mal, não podemos *não* usá-lo" (Jameson, 1997: 25)<sup>14</sup>.

Embora a expressão *pós-modernismo* tenha sido aplicada desde os anos sessenta às artes plásticas, literatura e arquitetura, foi com a publicação, em 1979, de *La Condition Postmoderne*, de Lyotard, que seu debate alcançou um

novo patamar. O autor afirmou que *pós-moderna* é "a condição do saber nas sociedades mais desenvolvidas" (Lyotard, 1994: 7). Mesmo quem não concorde com a aceitação de Lyotard quanto a esse mundo não utópico, onde não há mais lugar para metanarrativas que expliquem ou dêem um sentido para a existência social, precisa convir que ele captou tendências que se acentuariam nas décadas posteriores: a informática penetra do dia-a-dia das pessoas e conforma sua maneira de pensar; as avaliações cada vez mais passam a ser feitas não em termos de verdade, mas de performances; a cultura cada vez mais existe em função do mercado; o ceticismo generalizado substitui o otimismo burguês e as grandes explicações para os fatos sociais.

Foi-se estabelecendo a noção de que a um mundo assim, aceitável ou não, poderiam corresponder formas de arte diferentes da que floresceu na época moderna<sup>15</sup>.

É contestável a idéia de que o pós-modernismo seja uma forma cultural dos países desenvolvidos<sup>16</sup>. Caso faça sentido, como sugeriu Bernardet, a aproximação entre o cinema brasileiro dos anos oitenta e o cinema pós-moderno americano ou francês, é preciso reconhecer que por algum motivo a estética pós-moderna migrou dos países avançados para o Terceiro Mundo.

O caso de *Forever* é representativo dessa migração. Khouri, com certeza, não aderiu à estética pós-moderna da mesma forma que Francisco Botelho ou Wilson Barros, isto é, assimilando-a radicalmente. Note-se que não há sinal de ironia em *Forever*, ao contrário do que Bernardet constatou nos filmes dos jovens paulistas<sup>17</sup>. Outros elementos, contudo, fazem pensar que as pressões dos sócios italianos tenham sido mais decisivas do que reconhece o cineasta. Nada fala mais alto nesse sentido do que o inglês dos diálogos de *Forever*, pois tinha-se em vista a conquista do mercado internacional, tão ambicionado nesta época de globalização (fenômeno típico da pós-modernidade). *Forever* faz lembrar a profusão de filmes brasileiros falados total ou parcialmente em inglês, todos lançados na década de noventa.

Cabe assinalar a continuidade entre o cinema brasileiro pós-moderno dos anos oitenta e parte da produção da década seguinte<sup>18</sup>. Para uma parcela da crítica, as características aqui apontadas haviam morrido com a década de oitenta (Ramos, 1996: 98-99). Mas nem o cinema nacional chegou ao fim após a derrocada da era Collor, nem morreram os traços pós-modernos. Cito filmes dos anos noventa que compartilham elementos estéticos com *Cidade Oculta* e *Forever*: *A Grande Arte*, *Terra Estrangeira*, *A Grande Noitada*, *A*

*Hora Mágica* e *Perfume de Gardênia*, *Orfeu*, o episódio da ninfeta em *Traição*, e inúmeros curtas, como *De Janela para o Cinema*<sup>19</sup>.

Observo que o relacionamento estabelecido por Bernardet entre pós-modernismo e os filmes do Jovem Cinema Paulista se processa com base numa análise morfológica, isto é, de enumeração de características dos filmes. Eu mesmo já adotei esse procedimento num artigo sobre cinema pós-moderno (Pucci Jr., 1996); hoje preocupo-me mais em captar o espírito de nosso tempo, que se manifestaria através de características como as mencionadas. De qualquer maneira, a diferenciação morfológica é mais crítica, a meu ver, do que certas referências em que, às vezes em não mais do que cinco linhas, descartam-se filmes pós-modernos com insultos como "convencional", "linear" e "banal".

Não se trata de, ao atribuir pós-modernismo, valorizar produções que de outra forma seriam apenas ruins. *Forever* me faz pensar no que aconteceria se Cecil B. de Mille tentasse filmar à maneira de Orson Welles: quem é excelente num paradigma estético nem sempre o será em outro. Mas, enfim, *Forever* mostra o quanto penetrou o pós-modernismo em nossa filmografia.

## Notas

<sup>1</sup> *As Amoras* (1968), *O Último Êxtase* (1972), *O Desejo, Paixão e Sombras* (1977), *O Prisioneiro do Sexo* (1979), *Convite ao Prazer* (1980), *Eros, o Deus do Amor*, *Eu* (1987) e *Paixão Perdida* (1999).

<sup>2</sup> Desde pelo menos *As Amoras*, em que os irmãos interpretados por Paulo José e Lilian Lemmertz demonstravam uma atração incomum. Há referências diretas em *O Prisioneiro do Sexo* e *Eu*, filme em que ocorre uma primeira versão do incesto entre Marcelo e Berenice.

<sup>3</sup> Casos de Xuxa, em *Amor Estranho Amor* (1982) e Helena Ramos, em *Convite ao Prazer*.

<sup>4</sup> Costuma-se dizer que o Jovem Cinema Paulista dos anos oitenta se definiu pela preocupação com a técnica. O próprio diretor de *Cidade Oculta*, Francisco Botelho, enfatizou que a técnica era a tendência ou linha dominante dos anos oitenta (BOTELHO, 1991: 05). Aqueles que atacaram o cinema daquele período também enfatizaram o papel da técnica, mas como limitação dos filmes, tendo em vista a comparação com o arrojo da Estética da Fome (AB'SABER, 1995: 37). Assinalo que, se a técnica apurada pode ser um diferencial frente ao Cinema Novo ou ao Cinema Marginal, por outro lado em inúmeros filmes de outros diretores e de outras épocas o acabamento foi uma preocupação constante. Em Khouri, por exemplo, havia obsessão com a qualidade técnica, mesmo em seus filmes anteriores à década de oitenta.

<sup>5</sup> Acerca de *A Hora da Estrela*, o único argumento levantado em favor da classificação é a presença de certo "maneirismo" em uma única cena: a personagem Macabéa se olha ao espelho e, devido ao péssimo estado deste, não consegue visualizar seu reflexo com nitidez; sua melhor consciência seria, portanto, a do espelho deformado (AB'SABER, 1995: 210-211). Entendo que esse tipo de cena é compatível com produções que nada têm em comum com o Jovem Cinema

Paulista, incluindo filmes estrangeiros de gerações passadas. Um exemplo colhido ao acaso: a imagem do protagonista de *Cidadão Kane* multiplicada por espelhos conota questões de identidade que não estão muito distantes da referida cena de *A Hora da Estrela*.

<sup>6</sup> Agradeço ao Prof. Fernando Ramos ter-me chamado a atenção para a clarividência desse texto de Bernardet.

<sup>7</sup> Bernardet teve o cuidado de dizer que não vê nessa duplicidade do Jovem Cinema Paulista "o tático e cínico compromisso comercial a atenuar o radicalismo do cinema de autor por motivos financeiros" (BERNARDET, 1985: 78).

<sup>8</sup> *Disaster Movie* (1979) e *Diversões Solitárias* (1983).

<sup>9</sup> É arriscado afirmar que foi uma opção estética consciente; mas no mínimo pode-se dizer que é sintomático esse pouco cuidado com as interpretações, a combinar linearidade narrativa e configuração inverossímil da parte dos atores. Não é inconcebível que tenha havido pouco caso de atores estrangeiros para com uma produção de Terceiro Mundo; entretanto até Vera Fischer, que já tivera interpretações memoráveis em filmes de Khouri (como em *Amor Estranho Amor*), apresenta em *Forever* um desempenho estranho, rígido, que salta aos olhos na cena em que esbofeteia Marcelo na festa de Berenice: seu gesto é estudado, amaneirado mesmo, como se fizesse questão de materializar o clichê "mulher ciumenta agride homem canalha".

<sup>10</sup> Não é relevante dizer que *Forever* padece de crítica social, uma vez que nunca nos filmes de Khouri esse tipo de preocupação alçou-se ao primeiro plano.

<sup>11</sup> Sem contar relações com cineastas que não atuavam em São Paulo. Essa exclusão dos não paulistanos faz parte da pesquisa que venho desenvolvendo no doutorado.

<sup>12</sup> Grifo meu.

<sup>13</sup> Ao escrever sobre ataques que a *vídeo-arte* tem sofrido, relacionando-as à cultura da simulação e do falso, que *dizem* caracterizar a contemporaneidade, Arlindo Machado reclama: "já lhe providenciaram inclusive o rótulo de 'pós-moderno' com que se costuma, em nosso tempo, discriminar tudo aquilo que não se consegue entender ou enquadrar" (MACHADO, 1997: 194). A expressão foi utilizada largamente na imprensa para designar, como um termo pejorativo ou de elogio, tudo aquilo que é odiável ou apreciado, dependendo do ponto de vista de quem falava.

<sup>14</sup> É preciso, no seu entender, que a utilização seja acompanhada de trabalho intelectual suficiente para expor as contradições que envolvem o termo, de modo que sua utilização venha ser produtiva (JAMESON, 1997: 25).

<sup>15</sup> Jameson e David Harvey relacionam a nova infra-estrutura econômica às formas culturais e artísticas que chamam de "pós-modernas". Segundo Jameson, um novo modo de produção, o *capitalismo tardio*, seria a base para formas culturais que teriam deixado para trás a época de Mallarmé, Yeats e John dos Passos (JAMESON, 1997), para não falar de Picasso e Frank Lloyd Wright. David Harvey assinalou o fim do fordismo na economia, estágio a que teria correspondido a arte moderna, de modo que o novo capitalismo, baseado no setor de serviços, e a intensa compressão espaço-temporal propiciada pelo avanço tecnológico, teriam resultado na arte pós-modernista (HARVEY, 1996: 257-276). Antes que essa problemática fique esclarecida, será preciso que pesquisas sejam feitas sobre questões ainda intrincadas, dentre as quais a suposta nulificação da autoria artística numa pós-modernidade que, por definição, elimina o sujeito e, por consequência, a idéia de autoria.

<sup>16</sup> Noção implícita também em Lyotard que, conforme texto reproduzido acima, associa a condição pós-moderna às sociedades mais desenvolvidas. Jameson chegou inclusive a designar ao Terceiro Mundo o *destino* de ter que se limitar à alegoria.

<sup>17</sup> Proponho a hipótese de que em vez de trabalhar com a paródia, *Forever* foi construído como um pastiche de filmes de mistério, o que, segundo JAMESON (1997: 43-46), é também uma forma de composição pós-moderna.

<sup>18</sup> Como foi apontado num artigo recente do Prof. Rubens Machado a propósito de *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* e *Terra Estrangeira* (MACHADO JR., 1999: 48-51).

<sup>19</sup> Um dos clichês que circulam acerca do cinema brasileiro dos anos noventa é a idéia de *diversidade*. Diz-se que na retomada da produção não há privilégio de nenhuma tendência cinematográfica. Assinalo, porém, que a crítica tem feito raras diferenciações estéticas, ao contrário do que houve no passado, quando diferenciavam-se filmes de linha conservadora/clássica, como os da Vera Cruz, e os de linha moderna, como os do Cinema Novo. Fala-se de filmes com orçamentos grandiosos em contraposição aos de orçamento modesto; de filmes de diretores publicitários em contraposição aos feitos por pessoal de cinema; de filmes que seguem o padrão Globo, em contraposição aos demais. Mas é preciso focalizar melhor as propostas que têm gerado tais filmes. Espero ter demonstrado que em vista de *Forever* e outras produções recentes é possível identificar correntes estéticas tão bem definidas quanto as que proliferaram em épocas passadas.

## Bibliografia

- AB'SABER, Tales A. Muxfeldt. (1995). *O Cinema Paulista dos Anos 80: um Problema da Cultura*. São Paulo. Diss. (mestr.). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes.
- BERNARDET, Jean-Claude. (1985). "O Jovem Cinema Paulista", in *O Desafio do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BOTELHO, Francisco. (1991). *Técnica e Estética na Imagem do Novo Cinema de São Paulo*. São Paulo. Tese (doutorado). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes.
- FRIEDBERG, Anne. (1993). *Window Shopping — Cinema and the Postmodern*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- HABERMAS, Jürgen. (1998). *O Discurso Filosófico da Modernidade*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- HARVEY, David. (1996). *Condição Pós-Moderna*. 6.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Loyola.
- HUTCHEON, Linda. (1991). *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- JAMESON, Fredric. (1997). *Pós-Modernismo, a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ática.
- LYOTARD, Jean-François. (1994). *La Condition Postmoderne*. Paris: Les Editions de Minuit.
- MACHADO, Arlindo. (1997). *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papirus.
- MACHADO JR., Rubens L. Ribeiro. (1997). *Estudo da Organização do Espaço em Terra em Transe*. São Paulo. Tese (doutorado). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes.
- \_\_\_\_\_. (1999). "Tempos de Cinema no Brasil", *Cinemas* n.º 15. Rio de Janeiro, janeiro/fevereiro.

PARENTE, André. (1998). *Ensaio Sobre o Cinema do Simulacro*. Rio de Janeiro: Pazulin.

PUCCI Jr., Renato Luiz. (1996). "Cinema Pós-Moderno", *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*. São Paulo, Annablume, n.º 11/12, setembro, págs. 211-220.

\_\_\_\_\_. (2001). *O Equilíbrio das Estrelas — Filosofia e Imagens no Cinema de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: Annablume.

RAMOS, Fernão Pessoa. (1996). "O Esgotamento de uma Estética", revista *Imagens* n.º 7, maio/agosto, Campinas, págs. 98-99.

**IMAGENS DO E NO BRASIL**

## Joaquim Pedro de Andrade e Gilberto Freyre em dois tempos

LUCIANA CORRÊA DE ARAÚJO

As trajetórias de Joaquim Pedro de Andrade e Gilberto Freyre encontram-se em dois momentos – momentos extremos que marcam o começo e o final da carreira do cineasta. Do primeiro encontro surge o curta-metragem *O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo*, estréia de Joaquim Pedro na direção, em 1959. Três décadas depois, Joaquim Pedro volta à obra de Freyre, adaptando *Casa-grande & senzala* para o cinema, dentro de um grande projeto interrompido por falta de recursos e engavetado com a morte do diretor em 1988.

As duas abordagens situam-se em diferentes momentos não só da produção artística do cineasta como também da avaliação da obra do sociólogo por parte de críticos e intelectuais.

Em *O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo*<sup>1</sup>, a primeira parte é dedicada a Gilberto Freyre e a segunda, a Manuel Bandeira. Trata-se de uma abordagem voltada para o aspecto cotidiano, doméstico até, das ilustres personalidades: eles reproduzem para a câmera cenas de sua rotina diária.

Joaquim Pedro lança sobre Freyre um olhar nada condescendente – que se torna ainda mais evidente pelo contraste com a parte dedicada a Bandeira. Freyre é mostrado em pleno esplendor de senhor de engenho, cercado de propriedades como o sítio em Apipucos, os livros, os azulejos portugueses, a prataria do café. O escritor representa alguns momentos de seu cotidiano e a “direção de atores” de Joaquim Pedro vai no sentido de tornar histriônico o desempenho de Freyre. O cineasta tira proveito da vaidade de seu personagem para melhor criticá-lo. É assim, por exemplo, numa das cenas mais comentadas do filme, quando Freyre e a mulher Madalena tomam o café da manhã numa lustrosa prataria, servidos pelo empregado negro Manuel.

Joaquim Pedro armou a *mise-en-scène* com um objetivo bem claro: indicar como Freyre reproduzia, no trato doméstico, a condição secular de

exploração do negro pelo senhor branco – tema central de sua obra-prima, *Casa-grande & senzala*. Em seu curta de estréia, o cineasta se mostra, porém, menos sensível à importância da obra do sociólogo do que à carga ideológica de conservadorismo que suas idéias e atitudes ganharam cada vez mais ao longo dos anos.

Nesse sentido, é impossível desvincular a abordagem empreendida em *O mestre de Apipucos* da avaliação dominante entre os intelectuais de esquerda da época em relação a Freyre – avaliação que o antropólogo Darcy Ribeiro resumiu numa entrevista de 1995:

Toda a esquerda era muito contra o Gilberto. Falavam muito mal dele. Eu comecei a desconfiar que alguma coisa estava podre, porque *Casa-grande & senzala* e *Sobrados e mucambos* me encantaram. Eu reconheci logo que eram livros muito melhores do que *Os sertões* e que tudo aquilo com o Gilberto era sectarismo. Mas ele era uma peça reacionaríssima. *Casa-grande & senzala* é o ponto de vista da casa-grande [...] O livro tem muita casa-grande e pouca senzala<sup>2</sup>.

Caso Joaquim Pedro tivesse realizado seu filme nos anos 30 (ou se fosse de uma geração anterior), é quase certo que adotaria uma postura menos condenatória e talvez até empolgada. Ao escrever em 1967 o prefácio para *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, Antônio Cândido relembra o impacto que foi para sua geração o lançamento de *Casa-grande & senzala*, em 1933:

O jovem leitor de hoje não poderá talvez compreender, sobretudo em face dos rumos tomados posteriormente pelo seu autor, a força revolucionária, o impacto libertador que teve este grande livro<sup>3</sup>.

Creio que é possível tomar as palavras de Darcy Ribeiro e de Antônio Cândido como parâmetros para compreender muito da abordagem empreendida por Joaquim Pedro em relação ao sociólogo em *O mestre de Apipucos*. Evidente que ao cineasta não escapava a importância da obra de Freyre. No entanto, bem mais do que a inestimável contribuição de Freyre, o que é trazido para o primeiro plano do filme é sua persona social – em vez da obra, o indivíduo.

Mas se o “impacto libertador” de *Casa-grande & senzala* não repercutiu no personagem Gilberto Freyre vai repercutir na própria concepção do curta. A proposta de fazer um documentário sobre o cotidiano de escritores transfere o enfoque da esfera oficial, formal, para a esfera doméstica, informal, num deslocamento que constitui uma das grandes forças da “composição libérrima” de *Casa-grande & senzala*, de que fala Antônio Cândido.

Em meados dos anos 80, Joaquim Pedro revisita o universo freyriano. Ele aceita a encomenda de realizar uma versão para o cinema de *Casa-grande & senzala*. Entusiasma-se tanto pelo projeto que monta uma equipe de pesquisa, para fazer o levantamento, leitura e fichamento de mais de 200 obras – além de um detalhado estudo iconográfico do período. Depois dessa primeira fase, Joaquim Pedro (em colaboração com Ana Maria Galano, Alice Andrade e Anna Maria Innecco) escreve o roteiro, que chama de *Casa-grande, senzala & cia*.

Por essa época, tanto a personalidade quanto a obra de Gilberto Freyre já vinham sendo encaradas de uma maneira menos rígida do que no final dos anos 50. O próprio projeto de adaptação de *Casa-grande & senzala* não deixa de ser indicador do renovado interesse em torno de suas idéias.

No trabalho de adaptação, Joaquim Pedro começa por reduzir o período de tempo enfocado: o roteiro parte de 1500, reproduzindo trechos da carta de Pero Vaz de Caminha, e encerra-se em 1635, com os holandeses despontando no litoral nordestino. A narrativa desenvolve-se de maneira contínua, sem elipses evidentes. Cronologicamente, são quase 150 anos entre a descoberta e a invasão dos holandeses, mas no roteiro esse período é condensado – tanto que alguns personagens chegam a percorrer toda a extensão da trama.

Para transformar o ensaio sociológico de Freyre em roteiro de ficção, a estratégia utilizada é criar personagens e situações que sintetizam as principais experiências e a partir dos quais é possível contar acontecimentos importantes e também os mais cotidianos.

A relação dos personagens pode dar uma idéia do universo construído por Joaquim Pedro. Há os padres jesuítas Manuel e José, que percorrem toda a trama. O índio catequizado por eles, chamado Abaré-Bebé, um noviço dedicadíssimo à fé católica. Há o senhor de engenho Joaquim, que se casa com uma órfã d’El Rei, vinda de Portugal junto com outras tantas para povoar cristãmente a nova terra. Há o filho de Joaquim, Domingos, que se casa com uma índia e vai criar gado às margens do rio São Francisco, adotando muitos dos costumes indígenas, inclusive o canibalismo. Existe ainda outro importante senhor de engenho, Ataíde, casado com a judia Ana Roiz, que vem a ser condenada pela Inquisição.

O núcleo dramático em torno do Engenho Freguesia, a rica propriedade de Ataíde, mobiliza diversas questões. Além da perseguição aos judeus, aborda-se também a relação de Ataíde com o comerciante holandês Van der Ley, responsável pelos altos empréstimos que garantiram todo o poderio do Engenho Fre-

guesia. Van der Ley, por sua vez, é quem vai escrever para a Holanda fazendo um relatório das riquezas da região e enumerando as vantagens de conquistar a capitania de Pernambuco. Ainda no engenho Freguesia, encontramos o negro André Congo, recém-chegado da África que logo foge para o Quilombo dos Palmares. Outro fugitivo do engenho é o menino Cosme, companheiro e brinquedo preferido de Gabriel, filho do senhor de engenho, que fica sob os cuidados da escrava Dadade, tão afeiçoada ao menino que desiste de fugir para o Quilombo.

Cotejando livro e roteiro, saltam aos olhos as inúmeras passagens do ensaio que o cineasta traduziu em termos de ficção. Por mais que tenham sido feitas leituras complementares para a criação do roteiro, a base a partir da qual a trama se constrói e se processa é, sempre, o livro de Freyre. Dito isso, é preciso fazer uma distinção que o próprio Joaquim Pedro apontou. Para ele, havia uma limitação de escopo [no livro de Freyre]. Essa concentração da pesquisa na reflexão sobre a formação da família patriarcal deixou de lado os grandes movimentos de conflitos históricos que forjaram, decisivamente, a meu ver, as próprias relações entre os senhores e os escravos<sup>4</sup>.

O roteiro, portanto, vai trazer para o primeiro plano esses "grandes movimentos de conflitos históricos", incluindo aí o Quilombo dos Palmares, que em *Casa-grande & senzala* está resumido em uma nota no final do Capítulo 3.

Curiosamente, o traço menos épico, digamos assim, e mais cotidiano do livro está mais trabalhado não na adaptação de *Casa-grande & senzala*, mas na curta-metragem *O mestre de Apíucos*. No filme de 1959 é que Joaquim Pedro deixa de lado os "grandes conflitos" para se deter nos gestos aparentemente mais banais. Em contrapartida, é preciso dizer que, no roteiro dos anos 80, o enfoque dado pelo cineasta a esses "grandes conflitos" está longe de obedecer às versões oficiais e às convenções do filme histórico mais tradicional. Contribui decisivamente para isso o fato de Joaquim Pedro fazer uma leitura modernista de *Casa-grande & senzala*. Como aconteceu em *Macunaíma* (1969), também aqui a adaptação da obra trava um intenso diálogo com as idéias de Oswald de Andrade, especialmente com o Manifesto Antropófago, de 1928.

Sexo, religião e poder são tratados no roteiro com mordacidade, ironia e provocação. Ainda mais porque tão forte quanto a presença de Oswald faz-se notar a de Luis Buñuel, reconhecida por Joaquim Pedro em mais de uma entre-

vista. Há um episódio, particularmente, que bem exemplifica a perfeita combinação de Oswald e Buñuel. Trata-se da seqüência dedicada à "aldeia da abusão", uma aldeia onde índios e negros praticam uma versão muito própria do catolicismo. Eles têm sua igreja, se batizam e se casam uns aos outros. Há mesmo uma negra – com manto e coroa – que é a Santa Maria; outro que se intitula "Filho de Santa Maria"; há bispos e, liderando todos, é claro, há o papa.

Eles são levados pelo noviço Abaré-Bebé a um aldeamento indígena, organizado por jesuítas. Encantado pela seita, Abaré diz que "são gentios que adotaram nossa doutrina com mais alegria do que de hábito se vê nessas terras". Os "abusetes" – é o termo que Joaquim Pedro usa no roteiro – ficam deslumbrados com a igreja da aldeia e vão logo escolhendo os lugares que irão ocupar ali. Enquanto o Pe. José se pergunta "será essa a verdadeira religião dos brasis?", Pe. Manuel, mais prático, sai em caminhada com o "papa", quando tenta convencê-lo a aceitar sua execução, já que a abusão é a pior das heresias. O padre argumenta que, com sua morte, "mais que Papa, você será santo". O "abusete" foge em correria desabalada, enquanto o Pe. Manuel põe-se a gritar: "Pega, pega o Papal!".

No livro, Freyre faz referência a casos de abusão, entre eles um que muito se assemelha ao apresentado no roteiro. A partir dessa breve passagem (e talvez se valendo também de outras fontes), Joaquim Pedro monta esse episódio brilhante, que conjuga crítica à ação castradora dos jesuítas ao mesmo tempo em que aponta desdobramentos imprevistos e fascinantes – a nova cultura que surge do embate entre colonizador, índios e negros, com uma empolgação e uma graça insuspeitas. Estamos aqui em pleno território da antropofagia oswaldiana. A "verdadeira religião dos brasis" e, por extensão, a cultura e a identidade desses brasis, passariam por essa miscelânea – uma heresia alegre, sem culpa e harmoniosa.

Um dos traços anticonvencionais que Antônio Candido aponta em *Casa-grande & senzala* é "a sua franqueza no tratamento da vida sexual do patriarcalismo"<sup>5</sup>. Joaquim Pedro vai dar ainda maior ênfase à sexualidade – ainda mais porque no meio século que separa livro e roteiro o comportamento sexual deixou de vez de ser assunto apenas de alcova. A ousadia de Freyre em tratar do tema encontra pleno desdobramento no roteiro. Freyre sustentava, contra a opinião de muitos cronistas e viajantes, que a suposta libertinagem, longe de ser um pecado de negras ou índias ou de portuque-

ses ou de mulheres casadas, era consequência direta do regime escravocrata, patriarcal. Joaquim Pedro retoma essas idéias e insere a sexualidade na esfera do poder. Do poder autoritário, por exemplo, quando os portugueses dispõem ao bel prazer do corpo de índias e negras escravas. Mas o cineasta insiste também na imensa qualidade anti-repressiva da sexualidade, verdadeira subversão no rígido sistema patriarcal e escravocrata. Fazer sexo é a vingança de escravos explorados, índias humilhadas, esposas insatisfeitas.

A leitura modernista que Joaquim Pedro faz de *Casa-grande & senzala* vai levar a um maior destaque da figura do índio. Não que Freyre tenha ignorado o índio – tanto que dedica o capítulo 2 a “O indígena na formação da família brasileira”. Mas visto em conjunto o livro coloca maior ênfase nas culturas portuguesa e africana. Joaquim Pedro retoma as análises de Freyre quanto à exploração dos índios e o papel decisivo exercido pelos jesuítas no sentido de domesticar os índios e, nesse processo, destituí-los de sua cultura, abrindo caminho para o extermínio e à decadência.

No que diz respeito aos jesuítas, o roteiro só vem reforçar as ferozes críticas desferidas por Freyre, que considera a influência dos jesuítas tão “deletéria” quanto a dos colonos portugueses. A certa altura, Freyre chega mesmo a definir os jesuítas como “donzelões intransigentes”<sup>6</sup>. A diferença entre livro e roteiro é que Freyre argumenta que a catequização dos indígenas teria sido muito mais adequada e frutífera se tivesse sido levada a cabo por religiosos franciscanos; enquanto no roteiro o que se coloca em xeque é a própria religião, sem se distinguir entre essa ou aquela ordem.

Onde melhor se observa o diálogo do roteiro com o modernismo é na abordagem do canibalismo, que leva à esfera mais abrangente e simbólica da antropofagia oswaldiana. Não falta até mesmo a recriação do episódio gastronômico envolvendo a devoração do bispo Sardinha por índios, episódio que vai servir de referência para Oswald fazer a datação de seu Manifesto Antropófago: ano 374 da deglutição do bispo Sardinha. No roteiro, o bispo em questão é designado apenas como “Bispo”, mas nem precisa outro nome de batismo para fazer a associação imediata entre personagem e figura histórica. Estão lá as cenas do naufrágio – causado pela arrogância do-bispo, que se dizia protegido por Deus – e o posterior banquete, onde os índios comem o bispo e também a tripulação do barco, poupando apenas o piloto, que superando todo nervosismo consegue balbuciar algumas palavras na língua dos índios.

O canibalismo surge em diversos momentos do roteiro, nunca como ritual de selvagens, quase sempre como ato de resistência, ato afirmador da cultura indígena diante do autoritarismo dos brancos. Quanto à perspectiva antropofágica, essa é colocada explicitamente no leiteiro final: “Nesse dia de 1635, os holandeses iniciaram a ocupação da província brasileira de Pernambuco, onde ficaram trinta anos até serem expulsos. Antes e depois, desde 1500, colonizadores nacionais e estrangeiros vêm se sucedendo no Brasil. Oxalá, em breve, tenhamos-los comido todos”.

*Casa-grande, senzala & cia.* explora ficcionalmente as principais questões discutidas no livro – não só as questões mais abrangentes como miscigenação, exploração indígena, exploração do negro, mas também detalhes das relações que então se estabeleceram. Apesar dos afastamentos empreendidos na adaptação do livro em roteiro cinematográfico, existe por parte do cineasta uma proximidade e mesmo admiração se não em relação ao autor certamente em relação à obra. É uma postura bem diferente daquela assumida por Joaquim Pedro no seu primeiro curta *O mestre de Apipucos*, onde não poupa a personalidade de Freyre de uma crítica pesada, fazendo uma avaliação extremamente negativa.

Por outro lado, é no curta que Joaquim Pedro mais se aproxima da metodologia freyriana, ao enfatizar a “pequena” história, a história cotidiana. No seu roteiro de *Casa-grande & senzala*, Joaquim Pedro vai incorporar também os “grandes movimentos históricos”, que o livro não coloca em primeiro plano.

Que Joaquim Pedro se aproxime da obra e da personalidade Gilberto Freyre em dois momentos de sua carreira não se reduz a acasos de produção. Também a maneira como aborda a vida e as idéias do escritor, dispensando a reverência e investindo em afastamentos (quando não na provocação), está longe de ser uma atitude de exceção ao longo de seu percurso. Gilda de Mello e Souza aponta mesmo como “uma das características mais curiosas do diretor” o mecanismo de, através do processo criador, ir “contestando, ininterruptamente, aquilo que havia erigido como universo de seu discurso”<sup>7</sup>. E lança uma pergunta, que aproveito para deixar aqui à guisa de conclusão: “Será uma forma de amor essa atenção feita de vigilância, recusa ao abandono e agressividade?”

Notas:

1 Concebido como um só filme, o curta tem sido constantemente desmembrado, com as duas partes sendo exibidas separadamente. Ao longo do texto, posso me referir a uma ou outra parte em especial, como forma de deixar mais clara a análise, mas fica a ressalta de que se trata de um único filme.

2 Gonçalves, Marcos Augusto. "Darcy, o brasileiro". *Folha de S. Paulo*, 05/fev/1995.

3 Cândido, Antônio. "O significado de *Raízes do Brasil*". In: Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 2ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p.9-10. As citações seguintes são desse texto.

4 Ribeiro, Edgard Telles. "Entrevista – As imagens inéditas de *Casa-grande, senzala & cia.*" *Imagens*, n.3, dez/1994.

5 Cândido, Antônio. "O significado de *Raízes do Brasil*" in: Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

6 Freyre, Gilberto. *Casa-grande & senzala*, 25 ed. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1987, p.443.

7 Souza, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980, p.195.

A citação seguinte é da mesma obra e página.

## O cinema de Hollywood nos anos trinta, o american way of life e a sociedade brasileira

MAURICIO REINALDO GONÇALVES

A década de trinta presenciou a consolidação da produção cinematográfica norte-americana como uma produção consumadamente industrial, inserida no processo de linha de montagem como já o eram a fabricação de automóveis, eletrodomésticos e alimentos enlatados. Para que esse perfil industrial de produção pudesse se delinear de modo claro e incontestável, teve seus alicerces fincados em um tripé constituído por um modo de produção estabelecido para a feitura de filmes (*o sistema de estúdio*), por um sistema de mitificação de atores e atrizes (*o star-system*) que fascinava o público consumidor e dava aos produtos da indústria cinematográfica todo um aparato promocional e de atração de massas, e por um código regulador de mensagens veiculadas nos filmes (*o Código Hays*) que conseguia manter a harmonia entre Hollywood e as instituições guardiãs da moral da sociedade norte-americana.

O sistema de estúdio propiciava a adequação do processo de produção a uma perspectiva capitalista de produção, onde a racionalidade e o planejamento eram empregados para que o produto final, o filme, satisfizesse o objetivo de seus produtores (considerando aqui não apenas aqueles que ostentavam tal título nos créditos da obra, mas também os responsáveis pelos estúdios que as produziam e/ou distribuíam, e aqueles que injetavam enorme capital nesses mesmos estúdios), qual seja, a obtenção de lucro. Práticas anteriormente centralizadas nas mãos do diretor passaram por um processo de racionalização e especialização. Os estúdios passaram a contar com departamentos especializados responsáveis pela realização de tarefas específicas dentro da produção de um filme: surgiram departamentos de roteiro, de direção de arte, de figurinos, de efeitos especiais, entre outros. Sob a batuta de grandes pro-

dutores, o trabalho de “fabricação” de filmes passou a ter características de linha de montagem, com as atividades eficientemente divididas entre os diversos departamentos e seus respectivos técnicos.

O *star system* está presente na experiência cinematográfica hollywoodiana desde a década de 1910 mas, na década de 1930, ele toma características bastante especiais. Segundo Edgar Morin, é a partir dessa década que a estrela deixa seu lugar “muito longe e acima dos mortais” e assume seu posto na sociedade de consumo pequeno-burguesa. Já não mora em imitações de castelos feudais ou templos gregos, mas em casas e apartamentos; casa-se com médicos, industriais e atores secundários – não precisa mais se limitar a aristocratas ou príncipes. Ainda segundo Morin, “antes de 1930, a estrela não podia engravidar, depois de 1930, pode ser mãe, e mãe exemplar”<sup>1</sup>.

Desde a primeira década do século XX, depois de ter-se dado conta da importância do cinema enquanto fonte de informação e diversão para a classe operária e de que não exercia nenhum controle sobre essa nova fonte de informação e diversão, a classe média norte-americana deu início a um ímpeto censor, esforçando-se, através de suas várias instituições, por colocar os conteúdos filmicos sob a égide de valores e princípios estritamente burgueses e cristãos. Não demorou para que os produtores apoiassem irrestritamente essa atividade censora, numa bem sucedida tentativa de manter sob seu controle algo que poderia significar uma perigosa ingerência externa em seus lucrativos negócios. Até que, tentando atrair o público que se afastara das salas de cinema devido à Grande Depressão do final dos anos 20 e início dos 30, os grandes estúdios colocaram de lado o código de autocensura e passaram a oferecer “mais histórias de sexo, diálogos picantes, e lampejos de nudez do que jamais ousaram antes”<sup>2</sup>. Não demorou para que uma forte reação de grupos religiosos encabeçados pela igreja católica forçasse os estúdios a voltarem atrás e a submeterem-se ao Código de Produção – ou Código Hays – finalmente adotado a partir de 1934, e que colocava Hollywood em sintonia com os novos ares trazidos pelo *New Deal* de Roosevelt, fazendo da indústria cinematográfica um baluarte dos princípios morais, sociais e econômicos básicos da cultura norte-americana<sup>3</sup>.

Erigida, então, sobre essas três colunas basilares, a indústria hollywoodiana de cinema torna-se o local ideal da propagação do *American way of life* – conjunto de princípios e procedimentos, conceitos e visões de

mundo – toda uma ideologia, enfim, fundamental para a sustentação da sociedade capitalista desenvolvida naquela nação e adotada em tantas outras mundo afora.

Da “fisionomia” desse modo de vida, alguns traços se destacam e parecem estar, com mais vigor, em muitas das produções hollywoodianas na década de 1930. São eles: *exaltação do trabalho* – apologia à atividade produtiva e remunerada em detrimento do tempo livre e ocioso dispensado ao lazer; *individualismo* – apenas o esforço individual é capaz de proporcionar riqueza e felicidade, lembremo-nos do mito do *self made man*; *racionalização e organização metódica da vida* – o indivíduo deve ter sua vida conduzida a partir de um planejamento, de uma série de tarefas e condutas racionais e metodicamente organizadas para que se alcance o objetivo desejado; *utilitarismo e pragmatismo* – tudo tem de ter uma utilidade prática, um fim que se justifique na experiência do dia-a-dia, em termos de atividade cotidiana e que se traduza em vantagens para o indivíduo; *otimismo* – indivíduo mais independente dos humores divinos, envolto em um projeto de vida racional e metodicamente planejado, acaba desenvolvendo um sentimento mais otimista diante da vida; *valorização do sucesso material* – no princípio, indicação divina da salvação eterna, depois, condição para a integração e respeitabilidade sociais; *consumismo* – atitude fundamental para a sustentação do sistema capitalista que norteia a sociedade norte-americana<sup>4</sup>.

A caracterização do modo de vida da sociedade norte-americana não se limita aos sete itens listados acima, mas eles certamente dão conta dos principais “traços fisionômicos” desse modo de vida. Eles são pilares de uma ideologia que vem moldando toda uma sociedade – aquela estruturada a partir do modo capitalista de produção – e que tem se alastrado por esta sociedade, transpondo as barreiras nacionais, e se inserindo nas mais variadas culturas, apresentando entraves para suas manifestações independentes e originais e transformando-as em reflexos – muitas vezes caricaturais – desse modo de vida norte-americano.

Inserido naquilo que Louis Althusser chamou de aparelhos ideológicos de Estado, o cinema de Hollywood vem, há décadas, e desde os anos 30 com total eficiência e organicidade, servindo de veículo para esse modo de vida *yankee*, disseminando-o por todo o território norte-americano e, também, pelas mais diferentes regiões do globo terrestre. Através dele, tomamos contato com

“a forma na qual a ideologia da classe dominante deve necessariamente realizar-se, e a forma com a qual a ideologia da classe dominada deve necessariamente medir-se e afrontar-se”<sup>5</sup>. Alia-se a isto o fato de que Hollywood desenvolveu um modelo narrativo que lhe foi fundamental para a transformação de seu cinema em um eficiente veiculador de ideologia: trata-se do modelo clássico de narrativa ou, simplesmente, narrativa clássica. A construção de tal modelo significou, segundo Ismail Xavier, “a inscrição do cinema (como forma de discurso) dentro dos limites definidos por uma estética dominante, de modo a fazer cumprir através dele necessidades correlatas aos interesses da classe dominante”<sup>6</sup>.

A narrativa clássica foi toda embasada na noção – originária da estética naturalista – segundo a qual a obra desaparece enquanto tal, dando lugar a um espelho ou a uma janela transparente através do que poderemos apreciar a fatia da realidade que ela “imita” ou reproduz. Assim, o modelo clássico de narrativa empregado por Hollywood visava o desaparecimento do filme enquanto tal, visava “montar um sistema de representação que procurava anular a sua presença como trabalho de representação” extinguindo as mediações entre platéia e o mundo representado “como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente – o discurso como natureza”<sup>7</sup>.

A impressão de realidade, objetivo de toda a estética naturalista, tornou-se objetivo também da narrativa clássica hollywoodiana. Na verdade, o modelo clássico da narrativa funcionou como um conjunto de instrumentos que viabilizavam essa impressão de realidade, trazendo o espectador mais próximo possível do assunto do filme, da história contada, estabelecendo entre o espectador e a obra uma relação de pura fascinação, onde aquele abandonaria sua consciência crítica, e esta (obra) deixaria de ser uma tomada de consciência de uma certa realidade para limitar-se a ser uma cópia do real<sup>8</sup>.

No entanto, a “impressão de realidade por si só era insuficiente, embora fundamental, para o estabelecimento de um estado de fascinação no espectador. Era preciso que ela estivesse conectada a uma história de ‘sonho’, num ‘cenário de sonho’, percorrido por ‘criaturas de sonho’, como são efetivamente as componentes deste cinema em que tudo é mais belo do que na realidade, mas não demasiado – o suficiente para parecer possível”<sup>9</sup>. E foi a ideologia dominante que acabou unindo a impressão de realidade com a história de sonho, conduzindo o espectador ao sonho, à mistificação.

Os filmes hollywoodianos da década de trinta, produto acabado da junção entre a ‘impressão de realidade’ e a ‘história de sonho’, possibilitaram a

apresentação, para o público interno mas também para os públicos fronteiras afora, do modo norte-americano de se viver a vida, sua maneira de encarar problemas, suas soluções para eles, seu modo particular de alcançar a felicidade e seu próprio conceito de felicidade. As informações sobre esse modo norte-americano de estar no mundo nos eram dadas tanto no roteiro dos filmes, nas falas dos personagens, em suas atitudes, como também na própria organização da imagem exibida, nos enquadramentos, na montagem, na *mise-en-scène*. Muitos são os exemplos da presença dos signos do *American way of life* nos filmes hollywoodianos da década de 1930. Vejamos alguns:

*Rua 42* (Lloyd Bacon – 1933), musical da Warner Bros, tem a exaltação do trabalho como tema chave em algumas de suas seqüências. Já sua segunda seqüência inicia-se com a imagem, em *close up*, de um contrato de trabalho e, no segundo plano da seqüência seguinte temos o *close* da mão de um dos personagens centrais assinando esse contrato. É sabido que contrato assinado representa emprego e trabalho garantidos – sonho de grande parte do público deste filme, naqueles tempos de Depressão no mundo capitalista. E este signo de trabalho é tratado com o devido destaque dados pelos respectivos *close ups*. Durante o filme encontramos também discursos e diálogos incitando ao trabalho duro e incessante, trabalho que levará à consecução dos objetivos propostos. Também de 1933, *Os Três Porquinhos*, desenho animado de Walt Disney, é, sem dúvida, uma exaltação e uma demonstração das vantagens e recompensas do trabalho duro, feito com determinação e afinco. Enquanto dois dos porquinhos constroem casas de palha e madeira, de modo displicente, cantando, dançando e tocando seus instrumentos, o terceiro constrói sua casa de alvenaria, ciente da importância de seu trabalho e diz: *construo minha casa de pedras, construo minha casa com tijolos. Não tenho oportunidade de cantar e dançar pois trabalho e diversão não se misturam*. Assim, ele deixa claro ter feito sua opção pelo trabalho sério enquanto os outros continuavam a cantar e a dançar. Ao final, veremos os frutos dessa opção: enquanto os dois primeiros têm suas casas destruídas pelo Lobo Mau, e acabam colocando suas vidas em perigo, o terceiro porquinho fica são e salvo em sua casa de tijolos, onde acaba dando refúgio aos outros dois.

Se inserido no contexto político, social e econômico dos Estados Unidos de 1933, isto é, se nos lembrarmos da Grande Depressão, da eleição de Roosevelt e da implantação do *New Deal*, *Os Três Porquinhos* de Disney parece cumprir uma função semelhante à de *Rua 42* da Warner: trazer ao público uma

mensagem de perseverança e crença nas recompensas que o trabalho árduo e o sacrifício podem trazer<sup>10</sup>.

Durante a década de trinta, firmaram-se modos de filmar que centravam-se primordialmente no indivíduo: atrelou-se o movimento de câmera ao movimento dos personagens no quadro; a prática do reenquadramento (*reframing*) tornou-se norma, o que fazia com que o personagem retratado permanecesse a maior parte do tempo no centro do quadro, salientando a importância do indivíduo dentro da narrativa. Os filmes de *gangster*, bastante populares naquela década, apesar de reservarem uma punição trágica e exemplar para seus personagens principais, não deixava de retratar a ascensão social de indivíduos que, via de regra, oriundos das classes mais populares alcançavam o sucesso e a fortuna – eram os *self made men* do mundo do crime e que, por seus métodos proscritos, obtinham a punição final. *Inimigo Público* (William A. Wellman – 1931) e *Scarface – a Vergonha de uma Nação* (Howard Hawks – 1932) são exemplos desse tipo de filme<sup>11</sup>.

Dentre os filmes que lançam nas mãos de personagens individuais o destino e a felicidade de um grande número de pessoas temos *Rua 42, Irene, a Teimosa* (Gregory La Cava – 1936) e *As Aventuras de Robin Hood* (Michael Curtiz, William Keighley).

#### Notas:

1 MORIN, Edgar. AS ESTRELAS – MITO E SEDUÇÃO NO CINEMA. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989 p.19 e 20.

2 SKLAR, Robert. MOVIE-MADE AMERICA. New York: Random, 1975, p 173 e 174.

3 Ibid., p.175.

4 Este parágrafo foi baseado nas seguintes obras: WEBER, Max. A ÉTICA PROTESTANTE E O ESPÍRITO CAPITALISTA. São Paulo: Pioneira, 1967; SELLERS, Charles, MAY, Henry, McMILLEN, Neil. UMA REAVALIAÇÃO DA HISTÓRIA DOS ESTADOS UNIDOS – de colônia à potência imperial. Rio de Janeiro: Zahar, 1990; FERNANDES, Heloísa Rodrigues (org.) CHARLES WRIGHT MILLS: sociologia. São Paulo: Ática, 1985.

5 ALTHUSSER, Louis. IDEOLOGIA E APARELHOS IDEOLÓGICOS DE ESTADO. Lisboa: Presença, 1974, p.120.

6 XAVIER, Ismail. O DISCURSO CINEMATOGRAFICO – A OPACIDADE E A TRANSPARÊNCIA. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 29.

7 Ibid., p.31 e 32.

8 KANE, Pascal. "A relação Espectáculo – Espectador" in: TORRES, A. Roma (org.), CINE-MA, ARTE E IDEOLOGIA. Porto: Afrontamento, s/ data, p. 21 a23.

9 LEBEL, Jean-Patrick. CINEMA E IDEOLOGIA. São Paulo: Mandacará, 1989, p.53 e 54.

10 Dois outros filmes que devem ser citados por seu conteúdo de exaltação do trabalho são *A Mulher que Soube Amar* (George Stevens – 1935) e *Irene, a Teimosa* (Gregory La Cava – 1936).

11 Stuart M. Kaminsky sustenta que personagens como o Tom Powers de *Inimigo Público*, vivido por James Cagney, inclusive por sua baixa estatura, granjeavam a simpatia do público e até sua identificação. Mesmo que apenas durante a experiência catártica de assistência do filme, a platéia tendia a reagir, pensando "Se esse rapazinho na tela conseguiu abrir seu caminho até o topo, por que não eu?" KAMINSKY, Stuart M. AMERICAN FILM GENRE, Chicago, Nelson-Hall, 1991, p. 24.

## Asas da panair

ANTÔNIO AMÂNCIO

### ASAS DA PANAIR (FRANCESES, FOTO, FUNDAÇÕES)

Neste trabalho me proponho a repensar a importância de um grupo de franceses que chega ao Brasil a partir do fim da guerra, por conta de diferentes motivações pessoais e que vai influir na modernização de algumas atividades ligadas ao audiovisual. Esta presença, apesar de um enorme grau de independência, se afinava com o projeto institucional francês de reconquista de uma fatia de um mercado cinematográfico que já tinha sido seu e que agora se encontrava totalmente dominado pelas grandes corporações americanas. Uma vez contextualizada a situação, pretendo me debruçar sobre alguns desses profissionais franceses, suas motivações e suas obras. Esta investida faz parte de um projeto maior que pretende verificar a pertinência da hipótese de ter sido aquele momento um tardio contraponto europeu à política da Boa Vizinhaça americana dos anos quarenta, ocorrido no pós-guerra, então com outras perspectivas ideológicas. Por este viés desejo indicar como se reflete naquele momento a possibilidade de instalação comercial num mercado cinematográfico sedutor e potencial, sobre o qual se organizam vários pretendentes, num processo de reconquista a que eu chamo de "invasão francesa".

*"O papel do continente sul americano sobre o planeta só se fará aumentar. Seus povos são ardentes, curiosos, nobremente inquietos; uma grande parte de seus recursos se mantém intacta; sua influência política, em toda organização internacional, será imensa porque eles representam muitos votos, e porque sua posição étnica e geográfica faz deles uma articulação natural entre a Europa latina e os Estados Unidos. Sua sensibilidade é próxima da nossa e é um prazer incomparável viajar e viver lá. Por todas essas razões, é preciso fazer um balanço do que nós*

*conservamos lá, do que nós perdemos e do que nós podemos reconquistar. É graças a nosso prestígio intelectual que nós salvaremos nossas trocas comerciais."*<sup>1</sup>

Assim André Malraux escrevia em seu "Journal" em 1948, depois de uma tournée de conferências de estrondoso sucesso. E aí estava o tom da empreitada de reconquista, que iria afetar o universo das relações franco-brasileiras, pondo em evidência um passado histórico de intenso intercâmbio.

O que vamos trabalhar aqui são apenas idéias ainda a serem desenvolvidas. Vamos tentar localizar a figura de Jean Manzon, de René Persin e de Hubert Perrin, de Marcel Camus e de alguns outros, que fazem do Brasil seu campo de atividade profissional. Vamos tentar apreciar melhor o momento histórico, com informações que sustentem a lógica dessa busca francesa pelo Brasil. Cujo principal indício é a fundação da Croix du Sud por Roger Caillois, na França, após a Segunda Guerra Mundial. Tratava-se de uma coleção destinada às obras da América Latina, que lançou Jorge Amado pelo selo da Editora Gallimard.<sup>2</sup> Este vai ser um dos movimentos mais importantes de divulgação sistemática do imaginário latino para os europeus, franceses em particular, motivando-os à busca desta terra cheia de exotismos, palmeiras e lindas mulheres morenas.

Pierre Verger chegou em 1946 e instalou-se em Salvador, Bahia, depois de uma peregrinação pela Ásia, África, América do Norte e Antilhas, logo consagrando sua cabeça a Xangô, pelas mãos de Dona Senhora. Vai desenvolver uma intensa produção fotográfica reproduzindo o homem e o meio brasileiro,<sup>3</sup> trabalhando inclusive para a Manchete. Verger é, por si só, um grande assunto a ser investigado, mas vamos deixá-lo de lado para priorizar alguns franceses que trabalham mais próximos da atividade cinematográfica. Por exemplo. René Persin, que chega ao Rio em abril de 1952. Persin começara sua carreira como assistente nas Actualités Françaises, onde se tornara cinegrafista. Realiza aqui muitos documentários, sendo reconhecido pela sua capacidade de utilizar a câmera na mão. Durante a guerra parte para Bruxelas, onde fica cobrindo moda e esporte para recheiar os cinejornais alemães. Quando do desembarque aliado na Normandia, retorna a Paris, se liga à Resistência, filma a saída dos alemães e a entrada dos americanos na cidade. Volta às Actualités

Françaises, onde é convidado para vir ao Brasil por Jean Manzon, um amigo da família que tinha feito a Guerra da Espanha com seu irmão André. Seu primeiro documentário foi "Casa popular", sobre as construções da favela, um trabalho que não o entusiasmou em nada. O segundo foi a construção de uma estrada em Mato Grosso. A única vantagem desse trabalho é que pela primeira vez era o patrão, na firma montada com Manzon. Filmou a construção de Brasília, onde ficou quatro anos. Quando se separou do conterrâneo, montou a PPP – Persin, Perrin Produções e fez centenas de documentários e filmes de publicidade. Substituiu Jean Bourgoïn como diretor de fotografia em Orfeu Negro, realizado pelo também amigo e conterrâneo Marcel Camus. Ele se atribui a autoria da sequência da garagem de bondes, onde acontece uma perseguição. Não fez nenhum filme de longa-metragem, dedicando-se inteiramente à publicidade. Na campanha à sucessão presidencial, em 1989, filmou Collor e Lula e ao primeiro recomendou o uso de uma gravata francesa e um novo estilo de vestuário, mais de acordo com a condição de presidenciável.<sup>4</sup> Persin hoje vive da aposentadoria, na calma de seu sítio em Itaipava.

Outro que chega ao Brasil na mesma época (julho de 1952) é Hubert Perrin, montador da FOX Movietone News de Paris, também a convite de Jean Manzon, com quem trabalhou até 1957, fazendo filmes de propaganda e documentários. Eles gravitavam em torno da CIC, Companhia Industrial Cinematográfica<sup>5</sup>, criada no início dos anos 50 por empresários europeus, onde os franceses tinham papel preponderante, liderados por Mathieu-Antoine Bonfanti. O laboratório da CIC consegue mudar o padrão de imagem do cinema brasileiro, relegando a nitidez e a luminosidade a um segundo plano e valorizando texturas mais ligadas aos pressupostos do neo-realismo, com seus espectros de contrastes entre o branco e o preto e a permissividade dos estouros de luz. No grupo da CIC destaca-se o diretor técnico Maurice Duvergé, que fabrica aqui um gravador de som de 35mm. Perrin diz que na época se sentiam como *caolhos em terra de cegos*, tal era o amadorismo reinante na atividade cinematográfica. Ele lembra os nomes do produtor Sacha Gordini e do fotógrafo Romain Lessage como outros franceses ligados à voga de aficionados pelo Brasil. Perrin também se vangloria de ter feito 300 documentários e 7000 comerciais. A PPP, da qual foi sócio com René Persin, foi legalmente fechada em 1999.

Foi Alberto Cavalcanti quem propôs a Jean Manzon que viesse ao Brasil, para fugir dos embaraços da guerra. Daqui ele poderia retornar à França ou

partir para os Estados Unidos. Na Praça Mauá é recebido pelos jornalistas como um herói da guerra. Com a ajuda de amigos franceses, conhece as noites cariocas, a cachaça e os bordéis. Logo começa a trabalhar no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), graças a uma carta de apresentação do mesmo Cavalcanti, recebida pessoalmente por Adalgisa Nery, esposa de Lourival Fontes, diretor do órgão. Ele apresenta suas credenciais de ex-repórter fotográfico da Paris Match, com serviços prestados à marinha francesa e ganha a tarefa de organizar o departamento de foto e cinema do DIP, sem mesmo falar a língua do país. Sua primeira reportagem é sintomática do teor da curiosidade jornalística daquele momento: trata-se de descrever as grandes manobras militares do exército no Vale do Paraíba. Como único civil a ter estado na guerra, é objeto incontestado da admiração militar. Trava amizade com Getúlio Vargas, de quem faz inúmeras fotos de família. Propõe ao DIP um Departamento para assuntos no exterior e exporta fotos do Presidente para jornais estrangeiros, caindo nas graças de Vargas. Gregório Fortunato, Benjamin Vargas são agora suas companhias, no Cassino da Urca; circula com Fontes pelo país acompanhando uma esquadrilha de aviões recém ganha dos Estados Unidos, fazendo acrobacias e piruetas. Filma a guerra da borracha, no norte brasileiro, em encomenda para a Fundação Rockefeller. Uma disenteria o tira de circulação, enquanto Lourival Fontes é nomeado embaixador no México. Na volta ao trabalho, se demite do DIP. Então faz contato com Assis Chateaubriand, dono de um império jornalístico que compreende trinta e quatro jornais diários, dezenove revistas e vinte e cinco estações de rádio e uma correspondente influência nos meios políticos e financeiros. Sua menina dos olhos é a revista semanal O Cruzeiro, fundada em 1928, para a qual Jean Manzon é convidado. E aí Manzon inicia nova etapa no fotojornalismo brasileiro. Começa trazendo o repórter David Nasser do jornal O Globo. E logo a tiragem aumenta, apesar da perseguição do editor Accioly Neto. A primeira grande reportagem da dupla Manzon/Nasser foi sobre a maçonaria, um estrondoso sucesso. Depois fizeram a prisão da Frei Caneca, o leprosário de Curupaiti, e finalmente os xavantes da Serra do Roncador, além do Rio das Mortes. A reportagem acompanhada de fotos desses índios ainda não contactados pela civilização branca vai causar um enorme impacto e faz aumentar ainda mais a tiragem da revista. Certo de compreender a alma brasileira, suscetível aos médiuns, ao espiritismo, às histórias de além túmulo, Manzon se passa por morto para mostrar o que viu através de sua câmera fotográfica. Getúlio telefona

à revista para confirmar a morte do amigo, anunciada pela Rádio Tupi e pela Rádio Tamoio. Em tempo de guerra, as notícias falsas são proibidas e a retificação da notícia causa o maior transtorno, mas já à noite Manzon e seus amigos estão bebendo no Cassino da Urca.

Carnaval de 1942, Orson Welles no Rio, filmando com o apoio do DIP, convoca Manzon como fotógrafo para o seu inacabado "It's all true". Manzon é contratado pela produtora Interamericana Affair, para a qual já tinha trabalhado na época da borracha. Chateaubriand lhe dera um mês de férias. "Orson tomava cada dia mais gosto pela cachaça. Por uma espécie de desafio infantil e desconcertante num homem de tantas qualidades, ele se esforçava em beber mais que todo mundo. Logo, ele começa a desaparecer durante muitos dias. Nós o encontrávamos bêbado na cabana de uma favela qualquer, deitado ao lado de uma negra. Nós o levávamos até o local da filmagem onde ele continuava a beber e a se atracar com as moças entre as sessões". Isto é o que escreve Henry REBATEL, biógrafo de Jean Manzon, narrando suas aventuras em *Le Regard du Jaguar*<sup>6</sup>, um relato em forma épica e elegíaca. Manzon abandona a produção. Fotografa para Dutra, vai com ele aos Estados Unidos e recebe dele a medalha da Ordem do Cruzeiro do Sul, sendo o primeiro fotógrafo a receber tal distinção. Uma grande complicação advém de suas foto-reportagens sobre os cassinos cariocas, publicadas na época da proibição da atividade. Isto o faz fugir para Buenos Aires, atrás de Peron, de Evita e dos descamisados.

De volta ao Brasil, retoma o trabalho, mas por conta de desentendimentos com Chateaubriand, pede demissão e cria sua própria produtora de filmes publicitários. A partir de 1952, ele vai realizar 840 documentários e quatro filmes de longa metragem. Seus curtas estão em todas as telas e são produzidos por oito equipes espalhadas pelo país. Ele chama René Persin para trabalhar com ele.

Manzon então realiza o filme "Samba Fantástico", projetado em Cannes em 1955. Trata-se de um filme sem história, um samba escrito por inspiração do Brasil. Selecionado pelo governo para representar o Brasil, sem a interferência de Café Filho, ele obteve o prêmio de fotografia. Na volta, Jean Manzon encontra Juscelino, eleito presidente em outubro de 1955 e que projeta a construção de Brasília, que o francês segue passo a passo, filmando pela Jean Manzon Produções Cinematográficas. Ele filma as grandes barragens, Volta Redonda, a indústria automobilística, a descoberta de petróleo, a

transamazônica, juntamente com seu cameraman Antonio Estêvão. Este último reclama da insistência de Manzon sobre imagens extraordinárias e frenéticas do Amazonas: "Ele queria índias esplêndidas saindo da água depois da passagem de uma nuvem de borboletas multicoloridas. Uma orquídea que se abre, um lago de águas tranquilas, coberto de vitórias-régia de folhas largas, a proa de um barco avançando, quebrando a calma. Ele provocava no público o choque que ele tinha aprendido a criar com uma intuição de jornalista" (p.241).

Jean Manzon realiza com Marcel Camus o filme "Os bandeirantes", em 1960, um longa metragem de produção complicada, rodado no norte e no nordeste brasileiros e que terminava na marcha de inauguração de Brasília. A equipe e o equipamento eram de tamanho considerável e foram usados dois aviões Super-Constellation na produção, que apesar disto, foi um fiasco comercial. Deste périplo pelo Brasil Manzon recolheu imagens que editou no filme "O Brasil em 80 minutos", sucesso em alguns países onde foi projetado.

Jean Manzon produziu cerca de 40 filmes institucionais também para o banqueiro Amador Aguiar, do grupo Bradesco.

Embora tenha assentado sua carreira nos cinejornais, com rapidíssima passagem pela ficção de longa metragem, Jean Manzon teve presença marcante no terreno do fotojornalismo brasileiro, de que a revista *O Cruzeiro*, fundada em 1928, foi o laboratório profissional onde se exerceram fotógrafos que vão no futuro se dedicar ao cinema, como é o caso de Luis Carlos Barreto e José Medeiros. Jean Manzon está presente no momento em que se valoriza a linguagem fotográfica na revista, com a mudança dos princípios da editoração, redefinindo o papel das imagens dentro de uma perspectiva de renovação estética. É o uso das imagens de um fato encadeadas em série que revigora as possibilidades da linguagem fotográfica, dando-lhe um caráter visivelmente mais narrativo. Quanto aos profissionais envolvidos, eram organizados por especialidades: Barreto cobria futebol, José Medeiros os índios e os negros, Indalécio Wanderley as misses.<sup>7</sup> Os fotógrafos faziam dupla com os redatores: Jean Manzon constituiu a sua com David Nasser e eram os favoritos do público. José Medeiros compôs a sua com José Leal, Barreto com Indalécio Wanderley. "As reportagens de Manzon trazem um forte traço de sensacionalismo, com a exploração de atitudes chocantes, hábitos exóticos ou aspectos incomuns" (Peregrino, p.67). A influência do trabalho de Jean Manzon sobre

os jovens fotógrafos brasileiros de então merece um aprofundamento, que ponha em perspectiva suas futuras atuações no campo cinematográfico.

O potencial dessas questões não se esgota aí. Durante a década de 60 teremos uma sistemática investida francesa no mercado brasileiro, seja por conta da utilização do país como locação, celeiro de histórias exóticas ou mesmo como composição financeira entre baixo capital e mão de obra barata. Então será gerado o acordo de co-produção França/Brasil, firmado em 06 de fevereiro de 1969. Naquela década, temos "Os Bandeirantes" (Marcel Camus, 1960), "L'homme de Rio" (Philippe de Brocca, 1964), "Un homme, une femme" (Claude Lelouch, 1966), "Pour un amour lointain", (Edmond Sechan, 1967, com roteiro de Jean Claude Carriere) "Le Grabuge" (Edouard Luntz, 1968), com o crítico José Carlos Monteiro como ator, filmes que invocam o Brasil de maneira direta inserindo-o intensivamente no imaginário europeu. A investida francesa se dá pelo envio regular de astros e estrelas – não esquecer que foi Brigitte Bardot quem trouxe o balneário de Armação de Búzios para as revistas mundanas – para os Festivais de Cinema e as Semanas do Cinema Francês. Nem que Pierre Barouh divulgou a seu modo a música brasileira lá fora. A estratégia de penetração no mercado vai reacender os laços francófilos no Brasil.

A história desses franceses aproximados ao audiovisual brasileiro dos anos 60 no Brasil ainda está para ser contada. Aqui e ali as peças da memória começam a ser articuladas para poder dar conta daquele momento de extraordinário intercâmbio entre os dois países, de que este grupo é o lado menos glamouroso, se levarmos em conta o estopim do cinema novo revelado na França. À margem do brilho do cinema brasileiro mais engajado de então, esses homens terão contribuído de um modo particular para a seu aprimoramento técnico.

#### Notas:

1 CARELLI, Mário, THÉRY, Hervé, ZANTMAN, Alain. France-Brésil : bilan pour une relance. Paris : Editions Entente, 1987, p. 160-161.

2 CARELLI, etc. p.162

3 PATRAS, Jean Marc. Piere Verger, o Mensageiro, Embaixada da França no Brasil- Fundação Pierre Verger, 1999

4 Entrevista concedida a Marcelo Brito, no primeiro semestre de 2000.

5 Segundo a Enciclopédia do Cinema Brasileiro

6 REBATEL, Henry. Le regard du Jaguar. Rennes: Editions Ouest-France, 1991, p.177

7 PEREGRINO, Nadja. O Cruzeiro: a revolução da fotorreportagem. Rio de Janeiro :

Dazibao, 1991. p.23

## IMAGENS REGIONAIS

## A representação da cidade de São Paulo no cinema dos anos 80

ANDRÉA BARBOSA

Uma forma bastante comum de olhar a relação entre cinema e sociedade é a que define o primeiro como um reflexo da segunda. Talvez esta seja a forma mais fácil, contudo também a mais enganosa de lidar com esta relação. Uma outra visão, a meu ver mais rica e cheia de possibilidades, é a que encara a relação entre cinema e sociedade como uma rua de mão dupla. O cinema é, sim, produto das formas pelas quais uma sociedade constrói suas representações. Um filme opera os códigos culturais da sociedade da qual é originário. Ele faz parte de um contexto. Mas esse mesmo filme por suas próprias características possibilita um retorno, de forma digerida (resignificada), dessas representações para a sociedade. O cinema faz parte da realidade social contemporânea, e como parte irredutível do social, constitui uma dimensão através da qual os homens (agentes sociais) constroem a percepção de si mesmos e do mundo.

Desta perspectiva, o cinema não pode ser entendido como algo pronto e operacionalmente utilizado para fortalecer regras e definir relações sociais, nem tão pouco considerado somente nos seus termos técnicos ou estéticos. Como Geertz (1998) já nos alertou: a arte faz parte da vida. É preciso entendê-lo, então, como parte de um complexo processo através do qual procura-se dar sentido ao mundo. Um processo que busca uma significação ou resignificação visual para o mundo. Elementos estéticos como a luz, a cor e o enquadramento quando observados deste ponto de vista tornam-se elementos simbólicos.

## O CINEMA DA CIDADE OU A CIDADE DO CINEMA

A cidade é no cinema um tema bastante recorrente. O cinema nasceu na cidade e acompanhou seu crescimento. Exercitou o poder de sua linguagem mirando a câmera nela, explorando sua luz e sua velocidade. Lembremos os filmes pioneiros dos irmãos Lumière (a saída da fábrica e a chegada do trem) e filmes como *Berlim Sinfonia de uma Metrópole* (Walter Ruttmann, 1927) e *O Homem da Câmera* (Vertov, 1929). O Olho mecânico deixa-se encantar pelo movimento dos carros, pelas curvas arquitetônicas e pelo ritmo da vida dos personagens urbanos. Pedacos da cidade são transformados em planos encaixados e administrados pelo tempo. A cidade espaço torna-se cidade tempo. Essa é, aliás, uma das características da experiência cinematográfica, a transformação de uma dimensão espacial em uma dimensão temporal. Outras tantas se somam a ela agregando emotividade e articulando o visível com o rememorado realimentando e reconstruindo nosso imaginário da cidade. Existe uma complexa articulação entre sentidos e memória que caracteriza o "olhar do cinema" e que acreditamos também caracterizar nosso olhar sobre a cidade.

*"No momento em que vemos a cidade construída na tela, seja a que habitamos ou não, podemos dizer que estamos diante de uma outra cidade, distinta daquela que a nossa experiência direta guardou na memória. Mas a partir do fato de que nossa memória começa a trabalhar também com imagens cinematográficas, torna-se difícil conservar tal distinção."*  
(Machado Jr., 1989:2)

A Cidade dos filmes é uma cidade imaginária. Uma cidade sonhada. E, como de costume, os sonhos invadem e participam de nossas vidas. O encantamento do cinema pela cidade acontece também ao revés. O feitiço vira contra o feiticeiro e cidade se encanta pelo cinema. A cidade, melhor dizendo, se encanta com sua imagem cinematográfica e, como narciso, mergulha nessa imagem misturando-se a ela.

*"Assim um dia, o sonho da cidade se confundiu com a cidade sonhada pelo cinema, a cidade começou a encenar o filme, sem película, nem máquina, mas com todo o resto, com o olhar, os olhares, os movimentos, os planos fixos, plongés e contre-plongés, os claros-escuros, os contraluzes. A partir deste*

*momento, tudo ou quase tudo que se mostra da cidade, ou, sobretudo, da representação que ela nos dá de si mesma, se parece mais com aquilo que desfila na tela de cinema do que com o que se vê da janela de um ônibus de turismo."* (Comolli, 1997:154)

A experiência na e da cidade é estetizada e este processo tem consequências tanto no que se refere às representações que temos desta ou daquela cidade, quanto no que diz respeito à distância que o cinema constrói entre as duas cidades: a filmada e a da experiência vivida.

No caso de São Paulo podemos acompanhar este fascínio mútuo entre cinema e a cidade desde o fim do século passado, com imagens do cotidiano da cidade realizadas pelos irmãos Paschoal, Alfonso e Gaetano Segretto (*Círculo Operário Italiano* em São Paulo, 1899). Na primeira década deste século, filmes como *Exemplo Regenerador* (José Medina, 1919) e *Fragments da Vida* (José Medina, 1929) realizados juntamente com Gilberto Rossi passam a utilizar São Paulo como cenário para filmes ficcionais. No mesmo ano de *Fragments da Vida*, foi realizado o documentário *São Paulo Sinfonia da Metrópole* (Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig, 1929) uma espécie de versão brasileira do já citado filme de Ruttmann *Berlim Sinfonia da Metrópole* (1927). São Paulo Sinfonia da Metrópole suscitou em uma parte da crítica da época um sentimento de orgulho nacionalista bem aos moldes "modernistas". Esses intelectuais percebiam no filme uma valorização da experiência brasileira de metrópole situando-a no contexto do desenvolvimento sócio-político-econômico e artístico internacional, principalmente europeu. São Paulo era equiparada à Berlim. Encarnar esse espírito cosmopolita bem presente na inteligência brasileira dos anos 20 fez de *São Paulo Sinfonia* um filme de sucesso. Na verdade essa recepção demarca não "uma vivência cristalizada no tempo, mas um verdadeiro campo de aspirações que se formavam". (Machado, 1989:25). O desejo cosmopolita de participar do mundo civilizado inaugurado na Belle Époque e colorizado de verde e amarelo pelo modernismo tem sua imagem privilegiada no filme de Kemeny e Lustig.

*"Anteontem à noite, na grande sala do Paramount – enquanto na tela passava o primeiro filme nacional que conseguiu não nos envergonhar, e pelo contrário, envaidecer-nos – estive*

*imaginando que aquele teatro não estivesse em São Paulo, mas em qualquer grande capital estrangeira; e que aquela gente que o enchia não fosse brasileira, mas de qualquer outra importante nacionalidade..." (Guilherme de Almeida em crítica no O Estado de São Paulo, apud Machado, 1989: 22)*

O filme apresenta um movimento ininterrupto. O ritmo do progresso marcando o movimento da cidade. O progresso é também produtividade. Produtividade que se ancora no trabalho incessante. A ordem que condiciona o trabalho é aquela dada pela dinâmica da metrópole. O movimento dos automóveis, os senhores e senhoras em suas roupas impecáveis andando na rota das avenidas e convivendo com a parafernália urbana presente em seus caminhos. O indivíduo não tem destaque, pois neste tipo de interpretação da vida nas cidades grandes, ele está fadado à diluição na massa. O ócio e o lazer também não estão presentes. Há uma clara valorização da aceleração do ritmo e uma reprovação aos que não se acostumam com ele, denotados numa seqüência em que uma senhora aparenta medo de atravessar a rua.

O olhar que se encanta e se espanta com a vida urbana não é só o olhar mecânico da câmera de filmar, mas também o olhar atento e questionador do antropólogo.

#### ANTROPOLOGIA DA E NA CIDADE

*(...) "O risco do olhar do outro força a consciência de si." (Bellavance, 1997:19)*

A consideração da vida nas grandes cidades como massificadora, construindo uma idéia genérica de personalidade metropolitana também está presente na forma como a Antropologia lida com a metrópole. Antropologia e cinema possuem histórias contemporâneas, e de certa forma análogas. 1898 (data do primeiro filme, digamos propositalmente etnográfico *Aboriginals From Torres Strait*, resultado da expedição organizada por Alfred Haddon da Universidade de Cambridge) marca um encontro nada fortuito entre cinema e antropologia. Ambos não podem abdicar da característica de instrumentos culturais de uma época e ambos operam com a negociação entre proximidades e distâncias e a exposição do outro e de si mesmo ao olhar público. Além de que,

*"O uso de uma observação dinâmica e totalizante, a passagem pelo campo e assim, a experimentação, faziam do cinema e da etnografia os filhos gêmeos de um empreendimento comum de descoberta, de identificação, de apropriação e, talvez, de uma verdadeira devoração do mundo e de sua história." (Piault, 1995: 27)*

O cinema desde sua invenção tem se dedicado a explorar os mais variados temas, desde registros de cenas cotidianas urbanas (evoco novamente imagens dos irmãos Lumière como a do almoço do bebê e da saída da fábrica) até registros de costumes exóticos de lugares e povos distantes como *Kangoo Ceremony* filmado na Austrália em 1901 por W.B. Spencer. A Antropologia, no entanto, dedicou-se preferencialmente à distância e ao exotismo do outro não-branco e não-ocidental. Se num primeiro momento a Antropologia teve uma tendência "catalogadora" das diferenças, o que percebemos, com o passar do tempo e através das etnografias realizadas em lugares e povos ermos ou na esquina com nossos vizinhos, é que existe nesta relação entre estudiosos e estudados um jogo de espelhos. ... "É essa imagem de si refletida no outro que orienta e conduz o olhar em busca de significados." (Magnani, 1996: 21) Portanto, não é o exotismo o mote dos estudos antropológicos e, sim, a vontade de entender a experiência social humana.

Os estudos sobre a cidade embora não sejam sistematicamente antropológicos, remontam aos anos 20/30. Neste período, o Departamento de Sociologia da Universidade de Chicago nos EUA, fortemente influenciado pelos trabalhos do sociólogo Georg Simmel<sup>1</sup>, empreende uma série de estudos sobre a cidade que tinha passado por um rápido e desordenado crescimento devido à imigração. Com ênfase em grupos minoritários, na segmentação de papéis e na heterogeneidade presente nesse centro urbano procuravam compreender os processos de identificação do homem com a metrópole. Neste contexto foi utilizado o binômio comunidade/cidade (tanto comunidade X cidade como comunidade na cidade) que influenciou durante muito tempo as pesquisas sobre fenômenos urbanos.

A questão talvez não seja a de considerar estes termos como pares de oposição, mas como recursos teóricos para constituir uma análise dos fenômenos

urbanos. Tipos-ideais de interação social, pois no mesmo espaço e/ou na mesma vivência temos tanto a integração (típica das comunidades) quanto a discriminação (típica das grandes cidades). Sociedade e indivíduo estão em constante tensão e a metrópole pode ser tanto *locus* da uniformização como da expressão da subjetividade individual.

Cinema e antropologia desenvolvem, então, seus interesses pela metrópole de forma análoga, mas não semelhante. O que nos instiga é que cinema e antropologia estão sempre produzindo imagens da cidade. Imagens que formam imaginários que compõem as referências que temos da vida e do mundo. Esse é um jogo que acho interessante perceber.

Foi partindo desse terreno que eu iniciei meu trabalho sobre a construção do imaginário da cidade de São Paulo em 7 filmes produzidos nos anos 80: *Cidade Oculta* (1986), *Anjos da Noite* (1987), *Anjos do Arrabalde* (1987), *A Dama do Cine Shangai* (1988), *Wholes* (1991), *Disaster Movie* (1979) e *Diversões Solitárias* (1983). Os anos 80 em São Paulo, se caracterizam por um período bastante rico tanto no que se refere à quantidade de filmes produzidos quanto ao engajamento de um grupo de cineastas jovens na produção de um cinema com "a cara" de São Paulo. A cidade é mobilizada nestes filmes não somente como cenário, palco onde se desenrola os acontecimentos da trama, mas como um personagem que através de suas características plásticas e imagéticas ajuda a dar forma a uma possível identidade para este grupo de cineastas. A cidade construída pelo cinema paulista dos anos 80 não é qualquer uma. É a cidade que incorpora certos elementos que ajudam a distinguir essa produção de um outro bem pontual: o cinema novo, o cinema carioca. Buscava-se fazer filmes que fossem marcadamente diferentes dos filmes cariocas, receptores dos financiamentos e atenções da Embrafilme. Um cinema que fosse diferente e que ao mesmo tempo fosse reconhecido como cinema nacional. Um certo ressentimento no ar deu impulso a esta geração que, abertamente cinéfila e formada na prática publicitária, produziu uma gama de filmes muito interessantes para se lidar com a questão que norteia todo o trabalho que é o trânsito de mão dupla entre cinema e sociedade. O quanto o imaginário vigente sobre a cidade está impresso nesses filmes e o quanto esses filmes (re)criam o nosso imaginário de São Paulo.

A cidade criada por esses filmes é uma cidade extraordinária, no sentido de ser uma cidade que não encontramos no nosso cotidiano nem na TV. Uma cidade noturna, azul, úmida, povoada de anjos e marginais (ou anjos marginais) que perambulam entre becos e muros intermináveis. Anjos que moram numa cidade luz que também é uma cidade lixo. Abrigando vida e morte, luz e sombra.

Os sete filmes escolhidos são bons para pensar a questão de uma cidade-símbolo da identidade de uma geração, cidade símbolo de uma forma de fazer cinema. Bons para pensar a construção de uma outra cidade pelo cinema que não é a da experiência vivida, mas que está presente na nossa vida na cidade. Quais são, então algumas das pistas que estes filmes nos dão a respeito dessas questões? Qual a forma e a visualidade que São Paulo assume nestes filmes? Existem alguns elementos visuais recorrentes que indicam a busca dessa especificidade para a cidade e para o cinema paulista:

*A noite*: dos sete filmes pelo menos quatro são predominantemente noturnos (*Cidade oculta*, *Anjos da Noite*, *A Dama do Cine Shangai* e *Wholes*). São Paulo é então uma cidade da noite (diferente do Rio que é a cidade do dia e do sol). Este mundo subterrâneo é povoado de personagens *outsiders*. Personagens que se escondem do dia/ordem para viver somente a noite/desordem como morcegos (ou anjos).

A figura do *anjo* é elemento de destaque neste conjunto de filmes: já no título em *Anjos da Noite* e *Anjos do Arrabalde*; Anjo também é o nome do protagonista de *Cidade Oculta* e a sequência final de *Wholes* nos apresenta um diálogo entre mãe e filho ratos (animais mesmo) que moram nos bueiros de São Paulo. O filho chama a Mãe com uma voz aflita e apressada. A mãe chega e seguimos o olhar o rato menino até a boca do buraco onde está um morcego de asas abertas e olhos vermelhos e brilhantes à reluzir no contraluz operado pela escuridão do bueiro e a luz que vem de fora. O menino então diz: "Viu mãe?! É um anjo!" Esses anjos, caídos ou não, nos indicam talvez uma busca de uma saída individual, uma estratégia transcendente para dar significado à existência nesta cidade imaginada de luzes e lixo.

Imagens de *skylines* dos altos prédios do centro e da Avenida Paulista são fartamente utilizados e nos remetem à questão da ambivalência e da ambiguidade da cidade. Ambivalência, pois à luz do dia esses lugares abrigam os negócios, o trabalho e a produtividade e a noite abrigam o seu avesso, a contravenção, o lazer e a boemia dos bares e cabarés. Ambiguidade, pois esses

mesmos *skylines* nos remetem à imagens de outras metrópoles nas quais São Paulo parece se espelhar e projetar um futuro como por exemplo Nova Iorque. O ideal cosmopolita não esquecido se faz presente. Esses *skylines* são o tempo todo *contrastados* com imagens de lugares angulosos e sem saída ou sem fim como *becos e muros intermináveis*. Novamente se constrói uma São Paulo ambivalente: A cidade da liberdade e dos horizontes infinitos como os prédios que apontam para o céu e a cidade opressora dos becos e muros intermináveis e intransponíveis.

A cidade é, assim, trabalhada através de metáforas visuais (noites, anjos, Skylines, beco...) que elegem a ambivalência como característica fundamental da vida urbana e buscam equiparar São Paulo às grandes metrópoles como Nova Iorque que se torna o grande modelo.

Olhos atentos acompanham o movimento de uma escavadeira. A enorme mão desce em direção ao rio e seu caminho é marcado ao fundo por uma bela imagem da cidade iluminada. Acima vemos a linha curva de uma ponte e abaixo o reflexo da luzes no rio. É noite. Uma profunda noite pintada de azul e negro. A Mão desce e a cidade cresce aos nossos olhos num enquadramento mais próximo. São prédios altos. Carros passando e luzes, muitas luzes conseguidas pela sua duplicação no reflexo na água. Da água ergue-se uma escavadeira (em primeiro plano e desfocada) que se coloca entre a cidade e nossos olhos. Lentamente a cidade vai perdendo o foco e vamos ficando absorvidos pela imagem, agora nítida, da garra da escavadeira que toma conta de toda tela. Ela traz consigo lixo. Um lixo escuro e úmido. Num plano mais próximo podemos, então, identificar alguns objetos: uma boneca, ferros retorcidos e uma estátua que faz lembrar as gregas do período clássico. É uma mulher. Vemos uma imagem geral da draga e descobrimos que é lá que o personagem "Anjo" trabalha. No meio do lixo que envolve a estátua, Anjo acha algo que se destaca da escuridão pela transparência. É um anel. Grande e claro como vidro ou acrílico e tem algo dentro aprisionado como um fóssil, parece uma flor.

Esta sequência de *Cidade Oculta* parece anunciar a tônica desta filmografia que elege a cidade de São Paulo como vedete. Mais do que personagem ou referência geográfica a cidade é espetáculo. Estas imagens mostram uma cidade ambivalente e amante do jogo cênico entre luzes e sombras, entre opacidade e transparência, entre emoção e indiferença. Uma linda cidade iluminada, mas envolta pela sombra (da draga e da ponte) Uma cidade luz que abriga

o lixo escuro e enigmático nas suas entranhas. No lixo obscuro e aparentemente sem sentido Anjo encontra objetos que vai colecionando. Coisas que vão dando sentido a sua existência, como que marcando sua trajetória. São carrinhos, anéis... O lixo e a cidade são imensos aglomerados de referências, como a memória. Na cidade é preciso escolher algumas dessas referências (arquitetônicas, sonoras, visuais...) para construir um caminho que faça sentido. Neste sentido a escolha torna-se necessária. A escolha marca o movimento para a criação de significado, seja para a trajetória individual ou para cidade. O lixo figura como uma metáfora da própria cidade: ele é pesado e escuro, mas também abriga a leveza e a luz: o anel com a flor. Num caminho espelhado, a cidade também pode se colocar como metáfora do lixo abrigando vida e morte

Um outro elemento recorrente é o que denomino de *solidão negociada*. Se a solidão é um elemento tradicionalmente presente nas representações da vida nas grandes cidades (desde pelo menos Dickens e Baudelaire) os indivíduos solitários que povoam esses filmes estão o tempo todo criando estratégias para dar sentido a esta solidão em suas vidas cotidianas: O homem de patins de *Diversões Solitárias* elege mediar sua relação com o mundo através das máquinas (secretária eletrônica – ela sempre está, walkman, televisão...) e Teddy e Ciça de *Anjos da Noite* depois de uma noite de muitos desencontros têm um encontro fortuito numa praça, mas é nesse momento e lugar que se estabelece um vínculo, uma cumplicidade. A solidão não é aqui representada como um mal irremediável da vida urbana, mas uma contingência a qual é possível dar um toque pessoal e mesmo burlar. A Praça está deserta, não é noite, nem dia. Ciça anda com peso no corpo e olhar fatigado. O profundo azul da noite se esfumaça em um cinza azulado. Bancos vazios. Um ar frio parece chegar até nós espectadores. Ciça senta-se num banco e logo chega Teddy. Não se conhecem. Teddy puxa conversa e Ciça a princípio resiste, mas acaba conversando com o estranho. Em meio à um diálogo que parece mais o que o senso comum chama de "filosofia de botequim" Teddy diz:

"Eu não gosto de me sentir sozinho. Quer dizer, acho que ninguém gosta, né? Mas no fundo todo mundo fica. Parece que não tem jeito de ser muito diferente. É por isso que às vezes as pessoas precisam se encontrar, mas se encontrar mesmo, ser cúmplice para valer. Que nem a gente agora." Os dois se levantam e vão caminhando pela praça de mãos dadas. Chegam a uma rua que precisa ser atravessada e se despedem. Teddy a chama de volta e lhe dá de presente um punhado de pérolas.

Ciça sorri. Cada um vai para um lado. A paisagem que até então era uma praça que lembrava as das cidades do interior vai se modificando ao acompanhar o olho da Câmera que se afasta. Já é dia. A luz é mais intensa. A câmera se afasta mais mostrando Ciça caminhando (sorrindo) no meio de uma multidão que atravessava uma grande avenida da metrópole paulista. A cidade, a rua é o lugar do encontro. Uma cidade que se mostra acolhedora no momento da interação e indiferente no momento da separação dos personagens. Ciça sai de um momento de profunda subjetividade e "felicidade" ocasionada pela possibilidade do encontro com o outro e mergulha na massa de indivíduos. Lá ela é mais um, mas percebemos pelo seu sorriso que nela não está um sentimento de apatia e solidão, mas uma sensação de plenitude e de pertencimento. Coisas de uma cidade como São Paulo.

Neste sentido percebo que, nesta filmografia, São Paulo tem presença marcante. Ela é transformada em espetáculo e nesse movimento eleita como elemento fundamental para a construção de uma identidade possível para um grupo de cineastas. Não é qualquer São Paulo que é escolhida para encarnar essa identidade. É a São Paulo que se aproxima de Nova Iorque, a São Paulo ambígua e ambivalente, de vida dupla. Não é a São Paulo da produtividade, mas a São Paulo da contravenção ou da desordem. Não é a cidade diurna do trabalho e do tempo acelerado, mas a cidade noturna de tempo indefinido. Uma noite que nunca acaba e que é azul e povoada de anjos. São Paulo é o inferno e o paraíso, cidade de ratos e anjos (para resgatar dois personagens de Cidade Oculta). Cidade cosmopolita aberta para o céu e cidade provinciana que observa seus filhos pelas janelas becos e muros.

#### Bibliografia:

- BELLAVANCE, Guy. "Mentalidade Urbana, Mentalidade Fotográfica" IN: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro: UERJ/Núcleo de Antropologia e Imagem, ano 3, no 4, 1997.
- COMOLLI, Jean-Louis. "A cidade filmada" In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro: UERJ/Núcleo de Antropologia e Imagem, ano 3, no 4, 1997.
- GEERTZ, Clifford. *Saber Local*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- Machado, Rubens. *São Paulo em Movimento. A representação cinematográfica da Metrópole nos anos 20*. Dissertação de mestrado, São Paulo, ECA/USP, 1989.

MAGNANI, José Guilherme e Lilian de Lucca (org) *Na Metrópole*. São Paulo: Edusp, 1996.

MENEZES, Paulo. "Cinema; Imagem e Interpretação". IN *Tempo Social*, USP, No2, vol 8 outubro 1996.

PIAULT, Marc-Henri. "a antropologia e sua passagem à imagem". IN: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro: UERJ/Núcleo de Antropologia e Imagem, ano 1 n11, 1995.

VELHO, Otavio (org). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.

#### Nota:

- I Ver trabalhos de Ezra Park e Louis Wirth apud Velho, 1979.

**TELEVISÃO**

## Pseudodialogismo Mallandro

JOSÉ GATTI

PROFESSOR DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

O apresentador Sérgio Mallandro convida um homem para subir ao palco e avisa que ele presenciará uma cena com seu filho, através de uma tela instalada à sua frente. Na tela, o que se vê é o Filho em uma sala (o camarim), sentado em um sofá, quando entra Outro Rapaz. Esse Rapaz vai aos poucos se aproximando fisicamente do Filho, ao mesmo tempo em que traz o homoerotismo para a conversa, com insinuações do tipo "você não gosta de fazer uma brincadeira a dois?", etc. Toda a cena é vista pelo Pai que, acompanhado de um provocativo Sérgio Mallandro, vai alternando desespero e fúria diante dos telespectadores, continuamente reafirmando sua incredulidade diante da possível homossexualidade de seu próprio Filho.

A programação atual da televisão brasileira tem incorporado muitos recursos tecnológicos que, não faz muito tempo, eram utilizados com timidez ou restritos a produtos que poderíamos chamar "experimentais", como por exemplo os videoclipes. Técnicas como inserção simultânea de imagens, interação entre espaços internos e externos e mesmo a assincronia entre o visual e o aural, algumas décadas atrás, eram visualizadas apenas em filmes experimentais, de ficção científica ou futurista. Entre os percursores, podemos incluir filmes da vanguarda dos anos 20 e ainda os antológicos *Metrópolis*, de Fritz Lang e *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin. Todos esses filmes incluem, em suas narrativas, momentos em que a tela se divide em quadros menores para estabelecer o diálogo entre espaços diferentes. As obras de Lang e Chaplin já deixavam claro que o uso desses aparatos é prerrogativa do poder. Em ambos os filmes os patrões fazem uso da visão à distância (ou tele-visão) para controlar o comportamento dos operários na linha de produção. Em *Metrópolis* o dono da cidade passa suas ordens ao capataz através de um videofone; em *Tempos Modernos* a presença do patrão se faz até mesmo no banheiro da empresa, invadindo a privacidade do operário. Essas imagens se fazem de eco profético ao

1984 de Orwell; essas imagens renunciaram nossa atualidade urbana, em que a onipresença de câmeras parece nos deixar indiferentes e já não nos intimida mais. Pelo contrário: em alguns casos, a câmera parece mesmo nos tornar cúmplices de uma determinada visão e deixa invisível a presença de uma autoria controladora do aparato e, conseqüentemente, do fluxo narrativo. O leiteiro sob a câmera celebra essa cumplicidade, ao convidar num "sorria, você está sendo filmado". O que surge como denúncia em *Metrópolis* e *Tempos Modernos* parece estar plenamente incorporado ao nosso mais ínfimo cotidiano.

Essas técnicas narrativas são hoje absolutamente comuns em programas populares como os noticiários (em que freqüentemente se estabelece um continuum espacial entre âncoras e repórteres), mas também em programas como *Ratinho*, *Domingo Legal*, *Xuxa Park* ou mesmo o tradicional *Programa Sílvio Santos*. O programa *Festa do Mallandro*, comandado pelo comediante Sérgio Mallandro, não é exceção nesse quadro. A pergunta que permeia este texto é, justamente, em que medida o controle dessas técnicas nesses programas de televisão vem propor diálogos (inda que entre partes politicamente desiguais, como por exemplo no banheiro de *Tempos Modernos*) ou simplesmente as utiliza para exercer a vigilância do inadvertido Outro. Se os autores desses programas conseguem tornar os telespectadores cúmplices dessa visão controladora já é assunto para outro ensaio, quem sabe um exercício de caráter sociológico.

Neste trabalho, no entanto, pretendo desenvolver algumas considerações sobre o conceito de dialogismo e sua aplicabilidade no campo da crítica dos meios audiovisuais e da política das representações. E tomarei, como objeto desse exercício crítico, um quadro do programa de TV *Festa do Mallandro*, em que a problemática da representação da homossexualidade surge de modo central.

#### DIALOGISMO

O título deste ensaio remete a *dialogismo*, termo que se tornou bastante popular nas ciências humanas. Sua origem é fortemente associada ao pensamento de Mikhail Bakhtin. Em suas obras, Bakhtin estuda as possibilidades do *diálogo* não apenas como forma literária mas, antecipando em várias décadas o desenvolvimento das ciências humanas, também com uma forma cultural e de comunicação<sup>1</sup>.

Apesar da presença constante do termo dialogismo em trabalhos teóricos bakhtinianos nos últimos anos, seria equivocado atribuir sua formulação a Bakhtin.

Efetivamente, Bakhtin aparentemente não fez uso desse termo em nenhuma de suas obras conhecidas<sup>2</sup>. Entretanto, ele escreveu extensivamente sobre o diálogo entre enunciações e discursos, e mesmo que focalizassem a literatura escrita, sua teoria do diálogo freqüentemente sugere aplicabilidade a outros campos. De acordo com Robert Stam, a liberdade fundamental que Bakhtin atribui a essas operações sugere um uso flexível de suas teorias<sup>3</sup>. É essa liberdade que nos permite enunciar, por exemplo, um termo como "dialogismo bakhtiniano" a fim de abordar o escopo das relações dialógicas descritas por Bakhtin. Michael Holquist vai mais longe ao incluir o diálogo *dentro* do campo do dialogismo; ele afirma que "o que dá ao diálogo seu lugar central no dialogismo é precisamente o tipo de *relação* que as conversações manifestam,"<sup>4</sup> destacando, assim, a dimensão interfacial do dialogismo.

Os meios audiovisuais podem ser considerados, hoje, como exemplos privilegiados de dialogismo. Quando aplicado ao cinema ou à televisão, por exemplo, parece evidente o valor do dialogismo como instrumento analítico para o estudo de diálogos, ou, mais especificamente, da importância dos diálogos em filmes, telenovelas e outras formas dramatúrgicas audiovisuais. Realmente, os diálogos são fundamentais para a interação dos personagens, que é um elemento central da narrativa do cinema ficcional e comercial. Mas mesmo que os filmes sejam vistos como exemplos de representação de conversações, seria limitador confinar o dialogismo no cinema ao campo restrito das falas. Como procurarei demonstrar, há muito mais diálogo acontecendo nos filmes do que a simples troca de palavras entre os personagens. O diálogo, no sentido bakhtiniano, nos permite ultrapassar o diálogo verbal – ou mesmo o monólogo<sup>5</sup>.

Para Bakhtin, todos os discursos estão em permanente interação, uma interação que pode ser vista como uma rede contagiosa de diálogos. Referindo-se ao dialogismo no contexto de uma cultura, Robert Stam afirma, com clareza, que o conceito

*se relaciona, no sentido mais amplo, às possibilidades infinitas e abertas geradas por todas as práticas discursivas ... (É) a matriz das enunciações comunicativas que "atingem" o texto não apenas através de citações reconhecíveis como também através de um processo sutil de disseminação*<sup>6</sup>.

Caberia assim à platéia (leitora, espectadora, crítica potencial), equipada de seu repertório decodificador, detectar essa rede. Nesse sentido, um texto não

é nunca um simples texto, mas antes um momento de um sistema de discursos em interação.

Holquist nos lembra que as relações dialógicas são moldadas pelas "condições que devem ser enfrentadas toda vez que uma troca tem efeito."<sup>7</sup> Essas relações não são, por isso, necessariamente igualitárias como o termo dialogismo poderia sugerir à primeira vista – elas são definidas pelo poder<sup>8</sup>. Numa rede dialógica, as possibilidades de posicionamentos políticos dos elementos em ineração dependerá das possibilidades de sua *articulação*.

Articulação é uma prática que expõe e liga um conjunto de elementos (que podem ser enunciações ou discursos, por exemplo), cujas identidades historicamente mutáveis são transformadas no processo de sua articulação<sup>9</sup>. Esses discursos não são, portanto, vistos como instâncias fechadas e delimitadas; sua abertura é essencial para o processo de articulação. As articulações podem ocorrer não apenas entre signos e discursos como também entre linhas de pensamento, posições políticas e tendências culturais. Esta visão da abertura de signos e discursos se aproxima das teorias de Bakhtin a respeito do poder transformador do diálogo. Ao tratar das práticas culturais, Dick Hebdige escreve que sua articulação é

*uma relação continuamente mutável e mediada entre grupos e classes, um campo e um conjunto estruturados de relações vividas nas quais formações ideológicas complexas compostas de elementos de origens diversas são ativamente combinadas, desmontadas, remontadas (bricolaged), para que novas alianças politicamente eficazes possam ser asseguradas entre diferentes grupos fracionados, que não podem mais voltar ao estado de classes homogêneas e estáticas*<sup>10</sup>.

Nesse sentido, as articulações podem ser vistas como relações de possibilidades, que não são conformadas por regras a priori. A ocorrência de articulações dependerá, portanto, do contexto político que as torna possíveis. Stuart Hall destaca que

*Uma articulação é (...) a forma de conexão que pode criar a unidade de dois elementos diferentes sob certas condições. É uma ligação (linkage) que não é necessária, determinada, absoluta e essencial todo o tempo. Você deve perguntar: sob quais*

*circunstâncias uma conexão pode ser feita ou construída? Assim, a chamada "unidade" do discurso é na realidade a articulação de elementos diferentes e distintos, que podem ser articulação de modos diferentes porque não têm necessariamente um "pertencimento"*<sup>11</sup>.

Diálogos podem assim serem considerados *relações* (articulatórias) que ocorrem entre diferentes enunciações ou discursos. Aquilo que é atribuído às conversações, no texto de Michael Holquist citado acima, pode ser estendido a outros tipos de interação. Bakhtin demonstrou diversas vezes como os diálogos – fossem verbalizados por personagens ou não – se organizam no romance, que é, apesar da riqueza de suas possibilidades de interação discursiva, um meio de apenas *um canal* – como coloca Robert Stam<sup>12</sup>. No cinema, que é basicamente um meio de *muitos canais*, os discursos podem surgir dos diversos elementos que compõem a narrativa, como por exemplo diferentes elementos visuais num simples plano. As relações entre os planos subseqüentes podem também ser lidas como diálogos. As idéias de Eisenstein sobre montagem, por exemplo, podem ser vistas como o estabelecimento de diálogos significativos entre planos e seqüências. O mesmo poderia ser dito dos experimentos com montagem paralela realizados por Griffith na produtora Biograph. Do mesmo modo, as relações tecidas entre os códigos visual e/ou aural no cinema articulam alinhamentos dialógicos e assim produzem significados. É o que acontece num filme como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em que os personagens podem aparentar calma, enquanto a trilha sonora traz gritos desesperados. Por extensão, podemos pensar, também, em diálogos entre temas, conteúdos, cenários, figurinos, maquiagens, assim como entre elencos e locações.

O dialogismo pode também ser estendido a instâncias extrafílmicas, isto é, ao exame dos diálogos em que o texto fílmico se engaja. Os elementos visuais de um filme, nessa perspectiva, serão parte de uma rede de relações moldadas pela forma narrativa assim como pelas condições sócio-históricas que permitem sua exibição. Essas condições incluem, por exemplo, a situação social de seus espectadores assim como as possibilidades de referências paratextuais, intertextuais e outras, que participam de um mundo dialógico que envolve o texto fílmico.

Mesmo que esse mundo dialógico seja, à primeira vista, tão profuso de possibilidades, estratégias contingentes de interpretação, como notei antes, podem determinar as direções de uma abordagem dialogística. Essas direções não estão implícitas na natureza essencial do diálogo – elas são, antes de tudo, um produto da leitura desse diálogo. Nesse sentido, a dialógica parece diferir radicalmente da dialética, apesar de suas aparentes similaridades.

A dialética hegeliana, que pressupõe um choque dos contrários para que uma terceira “unidade maior” venha a ser (re)produzida, implica na *oposição* das partes em confronto. Essas partes são ou fadadas a desaparecer ou scem irrevogavelmente transformadas para que a operação seja concluída. Há, aqui, uma ressonância metafórica estreitamente associada à heterossexualidade, configurando uma manobra ideológica que tende a “naturalizar” a dialética como explicação universal. Por outro lado, essa relação entre as partes é distinta daquela que Ernesto Laclau e Chantal Mouffe descrevem como *de antagonismo*, uma relação que *manteria* as diferenças identitárias entre as partes confrontantes<sup>13</sup>. Numa relação *dialógica* a relação que se produz não leva necessariamente ao desaparecimento das partes implicadas. A interação pode ser transformadora, mas não leva ao aniquilamento nem prevê a (re)produção de uma síntese como resultado de um choque, digamos, conflituoso. Numa relação antagonística – conforme a descrição de Laclau e Mouffe — a mera manutenção de uma parte *depende* da continuação da outra. Em outras palavras, poderíamos dizer que as partes antagonísticas engajadas num diálogo não submergem, mas antes *navegam* na relação; as partes dialogantes não desaparecem a partir de sua interação mas, ao contrário, produzem os meios necessários para se autorreconhecerem durante a operação.

Desse modo, o dialogismo bakhtiniano não é essencialmente informado pela “problemática do ou / ou da dialética”, como Michael Holquist<sup>14</sup> coloca; esse diálogo, de fato, requer a *manutenção* das “vozes” dialogantes para poder acontecer – o que aproxima o dialogismo do antagonismo, e não da oposição. Na luta latente pela hegemonia, que jaz em toda forma dialógica, isso não leva, necessariamente, ao silêncio de uma das vozes enunciadoras – o que significaria o fim da relação dialógica. Ao invés da supressão das partes, implicada no trajeto dialético, o dialogismo pode sugerir a formação de “blocos históricos” – tal como foram visualizados na obra de Antonio

Gramsci. Além disso, nas palavras de Bakhtin, “a dialética do objeto está entretrecida com o diálogo social que o circunda.”<sup>15</sup> Assim, Bakhtin não apenas faz uma distinção entre a dialética e o diálogo, como também situa a dialética como um evento *dentro* de um mundo mais amplo do diálogo. A descrição que Bakhtin faz do dialogismo, portanto, difere do pensamento marxista convencional, em que o materialismo histórico privilegia a dialética como explicação do mundo. O pensamento marxista pode ter sofrido o que Ernesto Laclau diagnostica, ao comentar a derrocada do leninismo:

*Quanto mais universal a idéia a ser incorporada, maior será a distância das limitações históricas e dos agentes sociais que pretendem defendê-la*<sup>16</sup>.

O dialogismo, diferentemente da dialética, enfatiza no ato de leitura *das possibilidades dos fenômenos* ao invés de procurar sua natureza essencial ou (como freqüentemente ocorre nos trabalhos de crítica marxista) sua função num projeto ideológico. Nesse sentido, é possível incluir a montagem de Eisenstein como exemplo de dialogismo, apesar da ênfase que Eisenstein colocou no caráter dialético de sua invenção. De fato, a montagem segundo Eisenstein pode ser vista *tanto* como exemplo de dialética como de dialogismo. Se levamos em consideração as justificativas políticas que Eisenstein apresentou para suas teorias e a utilização política que ele (oficialmente) projetou em seu cinema, a síntese prognosticada, que deveria resultar da colisão dos planos (de um filme), pode muito bem ser entendida como o resultado de um processo dialético, concebido como parte de um esforço educativo maior, contextualizado num momento revolucionário. Por outro lado, uma abordagem dialógica da montagem eisenteiniana pode desvelar novos significados. O plano de dois marinheiros se abraçando e se beijando em *Encouraçado Potemkin*, por exemplo, seguido do plano de um saliente par de canhões em elevação, pode ser lido como um sinal de solidariedade e ação política, o que seria entendido como parte da luta maior dos revolucionários retratados na narrativa; mas uma leitura diferente – das relações (homo)eróticas dos personagens em *Potemkin* – pode revelar tensões que foram decididamente reprimidas à época do lançamento, e que poderiam ter produzido rupturas no contexto das políticas oficiais que endossaram o filme<sup>17</sup>. É portanto possível visualizar a diferença entre o cerne teleológico do projeto de Eisenstein de montagem e, por outro lado, os resultados inesperados que – por sua vez – dependerão de uma variedade de fatores

inter/con/textuais emergindo de uma leitura dialógica da mesma sucessão de planos. Se o gesto dos marinheiros pode levar à vitória das forças revolucionárias (como resultado de uma grande operação dialética), noutra nível seu gesto realinha os laços existentes de afeto e solidariedade, que são declaradamente erotizados pelo movimento dos canhões na tela. Nesse sentido, o diálogo desses planos não implica na teleologia da dialética: a variabilidade do ato de leitura propriamente dito desfaz essa inevitabilidade.

A crítica cultural dos últimos anos enfrentou as dificuldades de se utilizar a dialética sem correr o risco de reduzir as práticas culturais a eventos inequívocos e sem ambigüidade. De acordo com o modelo dialético tradicional, os elementos supostamente se engajam em lutas definidas pelos paradigmas consagrados de classe, que foram estritamente modelados a partir de exemplos da história européia e aplicados a outros contextos. Culturas mais obviamente "compostas" — como a do Brasil — podem apresentar casos interessantes e que sugerem a necessidade de teorias mais adequadas para a crítica<sup>18</sup>.

A televisão brasileira e seu painel variadíssimo de tendências, comportamentos e ditames comerciais pode trazer diálogos inusitados. Um exemplo corriqueiro é o trabalho de Gugu Liberato para a Rede SBT: em um recente programa *Domingo Legal* pôde-se ver uma emotiva homenagem de aniversário a Padre Marcelo, o conservador padre-cantor-preparador físico que embevece multidões, seguida imediatamente do anúncio de mais um lance de leilão para arrematar a sunga (usada) do modelo Paulo Zulu. Esse diálogo de imagens, editadas sem intervalos de qualquer espécie (nem mesmo de comerciais), justapõe valores morais absolutamente contraditórios e antagonísticos — mas a pergunta que resiste é: até que ponto esses valores são colocados em *oposição*, dentro de uma visão dialética? Até que ponto esses valores não têm, por outro lado, sua *convivência* assegurada pela operação dialógica operada pelos autores do programa? Perguntas como essas podem auxiliar na compreensão de elementos centrais no campo cultural brasileiro. Produtos culturais como esse, geralmente menosprezados pela crítica acadêmica requerem a mobilização de instrumentais teóricos diferentes daqueles tradicionalmente utilizados para produtos associados a manifestações eruditas. Esse é o caso, também do trabalho realizado por Sérgio Mallandro, cujo público é praticamente o mesmo de Gugu Liberato e Sílvio Santos.

#### MONOLOGISMO

*A Festa do Mallandro* é um show de variedades, em que se apresentam números musicais, esquetes cômicos e as famosas *Pegadinhas do Mallandro*, tipo de esquete inspirado no tradicional *Candid Camera* (ou *Câmera Indiscreta*), que surgiu nos anos 50 nos Estados Unidos. A diferença das *pegadinhas* é seu tom agressivo e seu conteúdo que beira o escatológico, colocando diante de câmeras (supostamente) ocultas pessoas (supostamente) desavisadas em situações constrangedoras. Esse tom já valeu a Mallandro alguns processos, mas não é dessa questão que desejo falar neste momento. Por isso mesmo, uma ressalva: não levarei em conta neste trabalho a possibilidade da *Pegadinha* ser o resultado de uma mise-en-scène previamente elaborada, isto é — não ser investida de qualquer espontaneidade, o que nos remete ao plano da ética da espetatorialidade e do respeito ao consumidor. Mais relevante do que o fato de Mallandro comportar-se de acordo com os princípios éticos (e, por conseguinte, realmente ludibriar suas vítimas diante das câmeras ocultas) é o fato de seu discurso estar estruturado *dentro* dessa premissa. Em outras palavras, parto do princípio de que seu público admite as *pegadinhas* como verdadeiras — sejam elas "reais" ou não. O ator Sérgio Mallandro, aliás, já está suficientemente marcado por seu público, o que compromete a espontaneidade do trabalho. Como coloca Francisco Martins Costa em recente artigo para o jornal *Folha de S. Paulo*, "alguém é capaz de jurar que não reconhece Sérgio Mallandro e seus disfarces quando ele está gravando aquelas deploráveis 'pegadinhas'?"<sup>19</sup> Não pretendo discutir aqui se o público é incrédulo ou cúmplice. Estou considerando que, para os telespectadores, cada *pegadinha* é uma unidade completa em si mesma, contendo uma narrativa com começo, meio e fim — seja ela verdadeira ou não.

As *pegadinhas* são geralmente produzidas fora do recinto da emissora de TV, criando situações em que as *vítimas* são flagradas em seus ambientes de trabalho ou doméstico. São comuns as *pegadinhas* em que Mallandro, disfarçado de bombeiro ou policial, aborda a dona da casa à espera do marido, que surpreende a esposa numa situação problemática. Por isso mesmo não é gratuito o fato de Mallandro sofrer processos na justiça. Algumas *pegadinhas*, no entanto, são encenadas em estúdio — que a produção do programa chama de *pegadinhas de camarim*. Gostaria de comentar, aqui, alguns dos recursos de linguagem utilizados numa das *pegadinhas de camarim* e, o mais importante em minha abordagem, em que medida esses recursos aparentemente inovadores

são utilizados para reforçar estruturas de poder absolutamente arcaicas — especialmente no que se refere à questão das sexualidades.

É uma situação de *montagem paralela*, mas não no sentido tradicional, griffithiano, em que as cenas são mostradas alternadamente, em seqüências que sugerem a simultaneidade temporal. No caso em questão, as cenas são muitas vezes montadas *no mesmo quadro*, com a simultaneidade assegurada e a verossimilhança reforçada. A *Festa do Mallandro* faz uso, assim, de estratégias narrativas que produzem um texto de articulação complexa, cuja *intratextualidade* se estrutura em pelo menos quatro espaços, sugerindo uma figura de ângulos desiguais. Num primeiro espaço temos o Pai e o Apresentador, que estariam assistindo a uma cena sem o conhecimento do Filho; neste caso, o apresentador e o Pai se configuram *em platéia* do evento produzido em torno do Filho. No segundo espaço temos a cena do camarim, isto é, o encontro de alta carga homoerótica dos dois rapazes que, a medida que o show avança, vão se tornando mais íntimos fisicamente. Nos terceiro e quarto espaços estão os espectadores, os da platéia da emissora e os dos aparelhos domésticos de TV, que presenciam um drama que parece abalar alguns dos valores mais sólidos da família tradicional. A desigualdade dos ângulos resulta de uma estrutura específica de poder dentro da narrativa, medida de acordo com o domínio do fluxo discursivo da *pegadinha*. O poder maior está, evidentemente, nas mãos do apresentador Mallandro (e sua equipe de produção, se preferirmos entender a autoridade como coletiva), que controla não apenas a tensão crescente do Pai, como também *conhece* a direção do roteiro e suas conseqüências possíveis.

Nesse quadro dialógico pode-se especular sobre as manifestações de escopofilia — ou seja, o prazer de se observar o Outro — que ocorrem entre as partes envolvidas<sup>20</sup>. O público das *pegadinhas* é colocado explicitamente numa situação escopofílica, na medida em que se assume que o prazer obtido nesse tipo de espetatorialidade é obtido justamente pelo fato de se observar uma situação em que as “vítimas” *não sabem* (ou *não saberiam*) que estão sendo observadas. Nessa medida, a própria observação do *Pai* nessa *pegadinha* pode envolver o prazer escopofílico, ainda que, perversamente, esse prazer venha acompanhado de traumática indignação diante da “descoberta” da homossexualidade do Filho. No desfecho da *pegadinha*, veremos no entanto que o prazer sobre esse prazer escopofílico não está com o Pai. Explico em seguida.

A indignação do Pai chega ao ponto em que ele decide invadir o camarim para agredir o Rapaz e, evidentemente, punir seu Filho. O apresentador, que até esse momento se limitava a provocar ainda mais a reação indignada do Pai, tenta agora apaziguá-lo para evitar as agressões físicas. É no preciso instante da invasão do camarim que o Filho revela, aos gritos, que tudo se tratava de uma *pegadinha*; que ele não é “gay”; que o Rapaz não passa de um ator, contratado para fazer aquele papel. O Pai se satisfaz com as explicações e confraterniza com o Filho.

Temos aqui um desfecho que pode levantar múltiplas questões. Citei algumas delas. Primeiro, é interessante notar que o poder sobre o suposto prazer escopofílico estava o tempo todo em mãos do Filho, que *sabia* estar sendo observado pelo próprio Pai. Segundo, a invasão do camarim desmonta a articulação dialógica entre os espaços, fundindo o espaço do Pai (e do apresentador) com o do Filho, num choque que deverá levar à “verdade”; essa fusão, ao ser acompanhada da “revelação”, reata o espaço familiar patriarcal e recupera seus valores mais tradicionais e reacionários. Terceiro, essa fusão rompe com o dialogismo da encenação e a “revelação” do Filho esclarece que o discurso da *pegadinha* era, na realidade, *monológico*: não havia nem antagonismo nem oposição; o único valor confirmado aqui é o da heterossexualidade — às custas, é claro, de uma caricaturização, inda que vicária, da homossexualidade.

Nesse sentido essa caricaturização, fundamental para alimentar o prazer escopofílico da audiência (heterossexual), serve ao simples propósito de assegurar a essa audiência a validade dos valores da família tradicional. A manifestação de homossexualidade é, assim, apenas funcional nessa confirmação.

Desse modo, o potencial dialógico dessas estratégias narrativas em programas como o de Sérgio Mallandro é neutralizado pela imposição monológica dos discursos tradicionais. Esse pseudodialogismo é, aqui, mera formalidade que, no máximo, pode apenas servir como demonstração de capacidade tecnológica. Quanto ao papel do público heterossexual — que poderia recuperar o potencial dialógico através de uma leitura específica dos espaços articulados — esse papel é absolutamente limitado pela recuperação operada pelo desfecho. Quanto ao público homossexual, este será, mais uma vez, vilipendiado por um meio de comunicação que lhe negará (mais uma vez) o direito de se ver representado com dignidade. As expectativas de que a representação de um encontro homoerótico poderia levar ao debate e, eventualmente, ao questionamento da homofobia instalada no universo discursivo familiar são total-

mente frustradas. Os efeitos que esse tipo de discurso homofóbico tem sobre o público "em geral" são perversos; os efeitos sobre o público homossexual, especialmente os adolescentes, são nefastos.

Notas:

1 Ver especialmente *Marxismo e a filosofia da linguagem* (obra atribuída a V. Volosinov), e *A imaginação dialógica*.

2 Holquist, *Dialogism: Bakhtin and his World*, p. 15.

3 Stam, *Subversive Pleasures*, capítulo 6.

4 Holquist, op. cit., p. 40.

5 Em sua leitura de Bakhtin, Robert Stam nota que "diálogo e monólogo (não podem) ser vistos como se estivessem em oposição absoluta, já que um monólogo também pode ser dialógico, pois toda enunciação, mesmo a mais solitária, tem seus 'outros' e existe contra o pano de fundo de outras enunciações". *Subversive Pleasures*, p. 189.

6 Ibid., p. 190.

7 Holquist, op. cit., p. 40.

8 Essa questão – que se refere às relações políticas que ocorrem entre os discursos – é crucial para o entendimento de *sincretismo* como forma de dialogismo.

9 Para um aprofundamento da questão da articulação numa perspectiva gramsciana, ver Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, p. 105.

10 *Hiding in the Light*, p. 205. Não é difícil estender os comentários de Hebdidge sobre classe social para os campos da etnicidade, do gênero e da sexualidade.

11 Lawrence Grossberg, "On Postmodernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall," *Journal of Communication Inquiry*, Summer 1986, p. 53. Escolhi "pertencimento" como tradução de "belongingness".

12 *Subversive Pleasures*, p. 202.

13 Laclau and Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, chapter 3.

14 *Dialogism: Bakhtin and his World*, p. 41.

15 *The Dialogic Imagination*, p. 278.

16 *New Reflections on the Revolution of Our Time*, p. xi.

17 Apesar da sobreinterpretação que estas idéias e experimentos sofreram, aparatos de leitura alinhados de um modo novo podem ainda desvendar outros elementos. Os filmes de Eisenstein, por exemplo, podem se beneficiar da leitura de elementos eróticos que, na época de sua realização (e por muitos anos subsequentes) foram postos de lado ou francamente ignorados por razões políticas. Ver, por exemplo, Mary Seton, *Eisenstein*.

18 Nesse sentido, a obra *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento* (Rio: Paz & terra, 1982), de Paulo Emílio Salles Gomes, é exemplar.

19 *TV Folha*, domingo, 7 de maio de 2000, p. 2

20 Vide Laura Mulvey, "Prazer visual e cinema narrativo", in Ismail Xavier (org.), *A Experiência do Cinema* (São Paulo: Graal, 1983). Para Laura Mulvey, esse mecanismo concebido pela psicanálise freudiana é inerente ao próprio cinema clássico; Mulvey aborda a questão da representação do corpo feminino e seu valor para o olhar masculino da platéia.

## TEORIA DO CINEMA

## A estética realista e a alegoria no filme histórico contemporâneo: formas de resistência e espetáculo

ANELISE R. CORSEUIL

PROFESSORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

A tradicional aproximação entre o cinema e o realismo vem sendo questionada pela proliferação de filmes em que as imagens são geradas por computador, como uma forma de "hyperrealism", onde imagens fotográficas e digitais, documentário, ficção e fotografia se misturam. Em filmes históricos recentes como *JFK* e *Forrest Gump*, o documentário e o ficcional se mesclam de forma perfeita, tecendo comentários mais ou menos irônicos sobre o referencial histórico. Paralelamente à perda do referente histórico, ocorre na produção cultural pós-moderna um revisionismo histórico com uma busca incessante de redefinir tradicionais discursos vistos como oficiais e legítimos. Dentro de uma forma estética alegórica e paródica, filmes históricos recentes têm proposto uma revisão da narrativa histórica oficial, focalizando a problemática interrelação de histórias de países do primeiro e terceiro mundos. Essa tendência, que também está presente na ficção literária, parece oferecer o melhor espaço para se entender o hibridismo das formas estéticas presente na produção cultural atual. Filmes históricos recentes como *Walker*, de Alex Cox, *Carlota Joaquina*, de Carla Camuratti, e *A Missão*, de Roland Joffé, entre outros, oferecem uma revisão de diferentes discursos históricos sobre a relação da América Latina com a Europa e Estados Unidos, em uma forma estética alegórica. Esses filmes apresentam uma alegoria das formas através das quais discursos hegemônicos, europeus ou americanos, têm não apenas exercido seu poder de dominar e manipular as histórias dos países latino-americanos mas também de construir as identidades de indivíduos europeus e americanos envolvidos na busca por descoberta e conhecimento histórico. Embora a história mostrada nesses filmes sempre focalize um evento histórico específico da América Latina, a alegoria de dominação e submissão reinscreve discursos

tos mais antigos produzidos pela Europa ou os EEUU em um processo de interpretação e revisão crítica. Esse trabalho busca apresentar a definição de "impulso alegórico" em filmes históricos pós-modernos, com uma subsequente análise de *Carlota Joaquina, Walker, e A Missão*.

#### A ALEGORIA E SEUS SIGNIFICADOS

Alegoria vem de "allos", falar do outro, e de "agoreuein", falar em aberto, de forma pública. Em retórica, alegoria significa um dizer misterioso, com um significado necessariamente diferente de sua conotação literal (Fletcher, pág. 2). Desta forma, é parte da tradição literária associar a alegoria a escritos políticos ou a um senso de rejeição a ordens impostas ou dominantes. Seguindo a tradição da alegoria na literatura norte-americana, *The Cry of Lot 49*, de Thomas Pynchon, questiona a própria possibilidade da existência de uma identidade pessoal ou subjetiva dentro da sociedade americana contemporânea (Madsen, pág. 144). Na tradição literária na qual a obra de Pynchon se inclui, ocorre um processo de questionar sistemas de interpretação e construção da subjetividade, falando sobre eles ao mesmo tempo em que seus significados são subvertidos.

Na produção cultural brasileira, o movimento tropicalista dos anos 60 criou uma alegoria da falta de adequação ou disjunção entre idéias progressivas sobre industrialização e modernização nos anos 50 e 60 e o atraso em vários setores do país. Nas canções e filmes tropicalistas, "o estoque de imagens e emoções pertencentes ao país patriarcal, rural e urbano [era exposto] às formas e técnicas mais avançadas ou mais em moda. . . música eletrônica, montagem Eisensteiniana, cores e montagens de arte pop, prosa de *Finnegans Wake*, teatro. . . com ataques físicos à platéia. . ." (Schwartz, pág. 140). A alegoria se constrói pelas linhas de um anacronismo entre imagens de um país pobre e atrasado e uma forma estética modernista. Segundo Schwartz:

*esquemáticamente enquanto no símbolo forma e conteúdo são indissolúveis e o símbolo é visível, ou por assim dizer uma forma natural da idéia, em uma alegoria a relação entre a idéia e as imagens que têm a tarefa de expressá-la como externa pertence ao domínio da convenção. Uma vez que significam uma idéia abstrata com a qual nada tem a ver, os elementos de uma alegoria não se transfiguram artisticamente: persistem em*

*sua forma material, funcionando como documentadores da verdade. São como recifes da história real que constitui sua profundidade (p. 144).*

Na arte tropicalista, o anacronismo entre imagens e a forma altamente elaborada com que essas imagens são reunidas funciona como uma alegoria atemporal da lacuna entre a assimilação brasileira de uma ideologia burguesa de progresso e a pobreza e o atraso do país (Xavier, p.p. 12-14).

Na tradição crítica do Romantismo ao pós-estruturalismo ocorre uma inversão nos modos de avaliar a alegoria. O processo crítico de dar um valor de sistema ao símbolo em oposição à alegoria começou com formulações românticas acerca do símbolo, "caracterizado por uma translucidez do especial no indivíduo (...) enquanto a alegoria era vista como uma tradução de noções abstratas para uma linguagem pictorial" (Fletcher, p. 16). Neste contexto, a alegoria subentende uma relação metafórica. Esquemáticamente, enquanto o romantismo percebia o símbolo como noção orgânica do trabalho de arte, a alegoria era apreendida como uma construção literária mecanicista. Esse sistema de valor tem sido invertido com recentes revisões da alegoria pela crítica pós-estruturalistas. Segundo Culler, a alegoria revela que o processo de fazer com que textos sejam coerentes, o processo de interpretação, não é natural, mas culturalmente induzido enquanto no símbolo, o significado parece vir naturalmente pois baseia-se no "princípio de encarnação e não no de representação" (p. 137). O valor da alegoria reside em expor as contingências histórico-culturais envolvidas no processo de interpretação. Na alegoria moderna "deve-se perceber uma dimensão total de concepção da narrativa antes que todos os seus detalhes tornem-se coerentes, fazendo assim com que o leitor se conscientize de sua responsabilidade quanto ao significado produzido pelo texto," enquanto que o símbolo é visto como tendo um significado que lhe é inerente. Como explica Barbara Madsen, no símbolo há uma estabilidade temporal – a estética do símbolo baseia-se na hipótese de que é possível atingir-se uma identificação ilusória do "Eu" com o "Outro" (p. 138). Essa é uma hipótese que se apóia na crença de que todas as manifestações do tempo podem simultaneamente fundir-se no símbolo e através dele" (p. 139). Na alegoria, a linguagem figurada toma o lugar da percepção ou emoção—o signo

allegórico sempre se mostra na sua relação com signos anteriores, como significado derivativo de outros textos. A alegoria, de fato, reinscreve outros discursos dentro da sua construção: escreve o escrever da história, os processos de interpretação, propondo novos significados.

#### O IMPULSO ALEGÓRICO E O FILME HISTÓRICO

Craig Owens e Linda Hutcheon definem a releitura do passado histórico na ficção pós-moderna como "um impulso alegórico", onde o passado histórico não se apresenta como verdade histórica absoluta, mas como narrativa que necessita ser revista em relação ao presente em que vivemos (Owens, p. 67). O "impulso alegórico" na produção cultural pós-moderna reside no questionamento de discursos históricos pela ficção contemporânea – literária ou fílmica. Ocorre a ligação entre a paródia — visível no uso da metanarrativa que ironiza e tece comentários sobre as convenções de gênero, figuras de retórica e a suposta imparcialidade da narrativa histórica oficial — e a alegoria. Tal impulso alegórico revela-se em textos ficcionais nos quais a alegoria se constrói ao revelar o poder do discurso histórico de manipular interpretações do sujeito historicamente constituído.

Tradicionalmente, o termo "filme histórico" tem sido utilizado para definir o filme de época, como um filme de qualidade em que a mise-en-scène é ricamente detalhado, ambientando a ação ao contexto histórico de forma "natural e harmoniosa". Para Jameson e Guy Debord o retorno à história no texto ficcional contemporâneo é definido como um pastiche, ou seja uma paródia destituída de conteúdo político, uma vez que diferentes formas estéticas são transformadas em uma comodidade facilmente consumidas por diferentes audiências. Jameson generaliza a produção cultural atual, à custa de um apagamento das diferenças que separam textos como *Body Heat* e *Chinatown* (Caughie, p. 33). De acordo com esta concepção, *Corpos Ardentes*, *Chinatown* ou *Walker* poderiam ser vistos de forma idêntica. Ao contrário de Jameson, Hutcheon diferencia as diversas formas de representar o passado histórico, reconhecendo um distanciamento crítico e irônico na produção cultural recente. A diferenciação entre as várias formas de representar o passado histórico é percebida por Andreas Huyssen, para quem o evento passado é recontextualizado na ficção atual de forma distanciada, através de imagens fragmentadas e desfamiliarizadas de nosso cotidiano, mas que ao mesmo tempo

sobrevivem na nossa memória coletiva. Este processo de afirmação e estranhamento confirma, assim, a diferença entre o presente e o passado. Tais imagens podem estar presentes na construção da mise-en-scène de um filme ou em uma descrição literária, informando-nos sobre a inexistência de uma sincronia entre o presente e o passado e causando estranhamento e reflexão crítica. Desta forma a reprodução do detalhe no filme histórico não é apenas objeto de prazer e de afirmação de uma idéia pré-concebida, mas fonte de estranhamento e de reflexão crítica.

Para Naomi Schor, no seu trabalho, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*, o detalhe pode apresentar-se como detalhe alegórico, ou seja, o detalhe desproporcional, que não é o ornamental. O detalhe alegórico é hiperrealista, desproporcional ao todo, reafirmando a natureza paródica do texto ficcional recente. O detalhe alegórico também funciona como uma paródia ao detalhe realista — este último enquadra-se ao todo e é organicamente assimilado à obra construída. O detalhe hiperrealista destaca-se do todo, e torna-se rebelde às convenções de gênero. Em *Walker e Carlota Joaquina*, os detalhes recriados na mise-en-scène não reafirmam o passado histórico como nostálgico, ou os filmes, simplesmente, como recriações de época, ao contrário, o detalhe da mise-en-scène adquire novos significados que extrapolam à adequação.

*Walker* de Alex Cox (1987) apresenta os vários discursos utilizados na construção da história da Nicarágua, desde 1855 até o presente. O filme narra a história de vida de um aventureiro americano do século XIX, William Walker, focalizando sua invasão à Nicarágua em 1855 com uma tripulação armada de americanos, também conhecidos na época como "Imortais", ou "Flibusteiros". Embora o filme se desenvolva linearmente, dos primeiros passos políticos de Walker ao seu desempenho como Presidente da Nicarágua — papel que ocupa o maior tempo da narrativa — *Walker* salienta os anacronismos históricos para revelar as formas em que a história nicaraguense foi narrativizada. Através do seu uso de montagem paralela e um declarado pastiche de gêneros de cinema, Cox integra representações americanas passadas e presentes da história da Nicarágua dentro de uma estética abertamente paródica.

Em *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, a seqüência inicial do filme introduz um narrador escocês contando a sua sobrinha a história do Brasil. A história oral apresentada é rica em detalhes em relação aos personagens, substi-

tuindo a história oficial sobre a chegada da corte no Brasil por uma história oral. Assim, o filme propõe uma revisão histórica a partir de uma perspectiva não oficial, que distancia a platéia de uma história "oficial" brasileira, causando um efeito de estranhamento ao utilizar um narrador que fala em Inglês. Esse estranhamento deve-se ao fato de o espectador esperar ver um filme falado em Português. Ao desfazer expectativas, Camuratti chama a atenção para um conhecido axioma sobre o Brasil – o de precisar ser primeiro reconhecido em países estrangeiros para se sentir bem sucedido. Ocorre aí um metacomentário sobre o próprio processo do filme em narrativizar sua história. A estratégia de Camuratti é apresentar a história brasileira sob um ponto de vista estrangeiro, tornada estranha e ridícula, para tornar-se visível à sua própria platéia.

*Carlota Joaquina* e *Walker* integram o passado e o presente, o local e o global, o ficcional e o histórico, resistindo à leituras compartimentalizadas. A história a que *Carlota* se refere não é apenas a respeito do Brasil, mas também sobre a corte de Portugal, e a sua péssima administração de suas próprias riquezas no séc. XVIII. Desta forma, reinscreve-se na alegoria a história oficial do Brasil e uma certa tendência de interpretar seu passado de forma grandiosa. A chegada da corte portuguesa ao Brasil, por exemplo, sempre foi interpretada positivamente e o filme de Camuratti questiona essa interpretação, parodiando os discursos nacionalistas usados para sustentá-la. A história oral apresentada pelo narrador escocês parodia a oficial, construindo uma alegoria da relação do Brasil com Portugal e da relação dos brasileiros com seu próprio passado. De modo semelhante, como forma de reinterpretação histórica, *Walker* reinscreve os vários discursos políticos que permitiram ao governo americano expandir suas fronteiras em direção à América Central, no seu impulso de exercer um papel hegemônico, em termos culturais, políticos e econômicos. O filme os desnuda de seu glamour para mostrar seu papel hegemônico, tanto em relação aos países da América Central que são invadidos quanto ao indivíduo americano que se torna obcecado pelo seu próprio destino: Walker, Vanderbilt ou Reagan. Esses vários discursos abrangem o discurso americano do destino manifesto ("American manifest destiny discourse"), o expansionismo ocidental, o filme faroeste com sua narrativa teológica e o discurso pseudo-humanístico de Reagan. Assim a alegoria transpõe um tempo específico para apresentar a recorrência de certas narrativas históricas e ficcionais – narrativas que são fragmentadas em sua recorrência através dos séculos, mas ainda resíduos de história.

Se os estilos de Cox e Camuratti são predominantemente paródicos, o de Roland Joffé em *A Missão* apresenta os eventos de uma maneira naturalista; ou seja, os códigos do gênero nunca são expostos – como se a apresentação dos eventos através das imagens filmicas fosse a mais próxima possível dos fatos reais. Uma leitura cuidadosa do filme, no entanto, revela não apenas os códigos realistas da clássica narrativa Hollywoodiana seguida por Joffé, com edição invisível, caracterização bem definida, motivações psicológicas para o desenvolvimento do enredo e desenvolvimento linear, mas também uma re-escritura do discurso da teologia da libertação dentro da ética dos jesuítas, tão amplamente desenvolvida pela narrativa do filme. O uso majestoso da mise-en-scène, bem como o desenvolvimento dramático dos fatos e personagens históricos, com sua persistência em apresentar a comunhão dos jesuítas e guaranis como perfeita, já mostra um relato utópico da história das Reduções Missionárias fundadas na região de La Plata no século XVII. Apresenta-se os jesuítas e os guaranis convertidos, lutando por uma causa comum: a derrota das coroas portuguesa e espanhola – e o poder dos gentios.

O filme de Joffé baseia-se no relato recente de historiadores sobre o idealismo imbuído na missão dos jesuítas. Na verdade, a estrutura narrativa do filme transmite um argumento histórico que ajuda a situar o filme no seu próprio momento contemporâneo. Esse argumento histórico é duplo: (1) apresenta as missões de uma maneira muito positiva como uma plano utópico para a melhoria dos guaranis; (2) apresenta os jesuítas do século XVIII como contrapartes dos Teólogos da Libertação. Apesar do argumento sobre as diferenças intrínsecas entre aqueles jesuítas dos séculos XVII e XVIII e os Teólogos da Libertação, como propõe Maxim Haubert, a agenda e a contemporaneidade política do filme apóia-se na sua apresentação dos missionários como agentes potenciais de mudanças. Nesse sentido, pode-se aplicar ao filme a ênfase de Hayden White no poder das narrativas ficcionais em apresentar uma alternativa para a história oficial. O filme reinterpreta a história oficial sob a luz de um discurso da teologia da libertação, permitindo à platéia reinterpretar não só as relações de poder envolvendo guaranis e missionários contra as cortes espanhola e portuguesa, mas a luta universal entre os oprimidos e os que estão no poder, que é na nossa situação presente a luta entre os sem-terra e o Estado. O poder da alegoria, nesse caso específico, apóia-se na sua atemporalidade uma vez que o passado e o presente estão imbricados dentro da

mesma narrativa. O que mostra o filme de Joffé não são apenas imagens realistas espetaculares das Cataratas e os detalhes da floresta que as circunda – um lugar, um senso de localização e uma mise-en-scène que freqüentemente nos conta que o filme narrativiza o fato histórico transparentemente – mas também, e de forma mais relevante, o próprio filme como alegoria que reinscreve diferentes discursos, permitindo assim uma reinterpretação do presente e do passado, o discurso oficial das cortes espanhola e portuguesa, a relação histórica entre colonizador e colonizado e todas as lutas envolvidas nesse processo.

Em um sentido amplo, a alegoria força a platéia a um processo de leitura através do que é realmente mostrado ou dito. Embora os filmes analisados sejam sobre o Brasil e a Nicarágua, as alegorias apresentadas e os discursos parodiados referem-se ao Portugal colonizador e à América expansionista. O fato de que produtores de cinema norte-americanos e europeus estarem deslocando seu objeto de análise para a América Latina os permite voltar às estruturas de poder – como discursos dominantes – resilientes em seus próprios países. A paródia alegórica funciona assim como forma de reinscrever os relacionamentos entre a América Latina, Europa e Estados Unidos e os efeitos desses discursos na formação do indivíduo – Carlota, Walker, D. João – e de identidades nacionais brasileira, americana e portuguesa. *Salvador*, de Oliver Stone, fala sobre outro (Salvador) para falar sobre a América e sua manipulação da mídia; *A Missão* fala sobre as missões no Brasil e na Argentina para falar sobre o discurso hegemônico da Igreja Católica Romana; *Missing*, de Costa Gavras, encena a mesma rota, da opressão militar de um país da América Latina ao poder político exercido pelo governo; *Aguirre*, na busca pelo El Dorado, retorna às obsessões do colonizador espanhol nos seus despóticos usos de poder. Tem se sugerido que o filme de Herzog, *Aguirre*, pode também ser lido como um alegoria dos alemães sob o governo nazista. O filme também ecoa *Fitzcarraldo* e o despotismo e a obsessão do protagonista em seu desejo de ter uma casa de ópera no meio da selva amazônica – a cultura representada pela ópera torna-se uma forma sublime de expressão do próprio romantismo. O impulso alegórico nesses filmes precisa ser lido dentro de toda uma gama de obras ficcionais recentes que apresentam uma revisão de histórias oficiais, discursos e representações. E ao mesmo tempo em que se revisa discursos colonialistas, expansionistas e teleológicos, a história da América Latina aparece bastante próxima da Europa e América. Esses filmes parecem sugerir que o outro, a América Latina, que é o referente literal da alegoria

construída, está nesse caso redefinindo a história européia e americana dentro do nosso momento contemporâneo. A alegoria possibilita assim uma leitura mais política da paródia pós-moderna, tranpondo fronteiras históricas e estéticas.

### Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. "The Origin of the German Tragic Drama", John Osborn, tradutor. London: *New Left Books*, 1977.
- BURGOYNE, Robert. *Bertolucci's 1900: A Narrative and Historical Analysis*. Detroit: Wayne State Univ. Press, 1991.
- CALLINICOS, Alex. "A Marxist Critique". *Against Postmodernism*. Oxford: Polity Press, 1980.
- CAUGHIE, John. "Small Pleasures: Adaptation and the Past in British Film and Television" In *Film, Literature and History*. Ed. Anelise R. Corseuil *Ilha do Deserto: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies* 32(1 semestre 1997):27-56.
- CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1990.
- CLIFFORD, James. "Traveling Cultures". In *Cultural Studies*. Lawrence GROSSBERG, Cary Nelson and Paula Treichler (Eds.). New York: Routledge, 1992.
- CULLER, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralist, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca: Cornell University press, 1975.
- DE MAN, Paul, "Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust". New Haven & London: Yale University Press, 1979.
- FERRO, Marc. *Cinema & History*. Detroit: Wayne State University Press, 1988.
- FLETCHER, Angus, "Allegory: The Theory of a Symbolic Mode". Ithaca: Cornell University Press, 1964.
- GENNETTE, Gérard, "Narrative Discourse", trans. Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell, 1980.
- GEYER, Alejandro Bolaños. *William Walker: El Predestinado*. Missouri, 1992.

- GREENBLATT, Stephen (ed.). *Allegory and Representation: Selected Essays from the English Institute*. New Series, No. 5. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1981.
- HALL, Stuart. "Cultural Studies and Its Theoretical Legacies". In Grossberg, Lawrence, Cary Nelson and Paula Treichler (Eds.). *Cultural Studies*. New York: Routledge, 1992. Págs.277-94.
- HAUBERT, Maxim. "Les Réductions Guaranyes et la Théologie de la Libération". *Estudos Ibero-Americanos* (Junho 1989):7-20.
- HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1990.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke Univ. P., 1992.
- \_\_\_\_\_. "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text*. 15 (Fall 1986):65-84.
- LIPSITZ, George. *Time Passages: Collective Memory and American popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- LUKÁCS, Georg. *The Historical Novel*. Lincoln: The University of Nebraska Press, 1983 (1962).
- MADSEN, Deborah L. *The Postmodernist Allegories of Thomas Pynchon*. Leicester & London: Leicester University Press, 1991.
- NICHOLS, Bill. *Ideology and Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1981.
- RICOEUR, Paul. *Time and Narrative*. Vols. I and II. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- RYAN, Michaels and Kellner, Douglas. *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1988.
- SCROGGS, William. O. *Filisbuteros Y Financieros: La Historia de William Walker y Sus Asociados*. Coleccion Cultura: Banco de America, 1974.
- SOBCHACK, Vivian. *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*. Routledge, 1996.
- STAM, Robert and Ismail Xavier. "Recent Brazilian Cinema: Allegory/ Metacinema/ Carnival." *Cineaste*. (Winter 1987): 14-28.
- SCHWARZ, Roberto. "Culture and Politics in Brazil, 1964-1969", *Misplaced ideas*. London: 1992.

- WHITE, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University, 1992.
- WILSON, Rob and Wimal Dissanayake, eds. *The Global and the Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham: Duke Univ. Press, 1996.
- XAVIER, Ismail. et all. *O Desafio do Cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

## O roteiro cinematográfico: uma apresentação

JORGE CRUZ

PROFESSOR DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Neste texto, abordamos o roteiro de cinema em sua relação com o filme. Se observarmos a partir da obra concluída, o filme, o roteiro se apresenta como tñue ferramenta de trabalho do diretor e de toda a equipe de produção e desaparece enquanto obra dando lugar à outra obra. Neste sentido, podemos afirmar com Carrière (1995) que, depois do filme pronto, o roteiro torna-se invisível. Por outro lado, se observarmos o filme a partir do próprio roteiro, este parecerá de suma importância porque, nesta ótica, ocorrerá de forma mais clara a transposição da potência do texto para o filme.

O cinema, ao adaptar a obra literária, altera a sua forma para, então, o roteiro desaparecer enquanto obra e dar lugar ao filme. Podemos afirmar, agora, que o roteiro é o trampolim que tornou possível esta transposição.

O que se apresenta, então, é o ato de criação, como ocorre e porque ocorre. Neste momento, abrimos a discussão levando em conta a questão, mesmo na literatura ainda não resolvida, da tradução. E, também, em que pese a quantidade de roteiros redigidos, a sua realização ou não, cabe ressaltar o seu quase ineditismo enquanto objeto de estudo. Notamos, ainda, que o roteiro vem sendo cada vez mais discutido, não só no Brasil, mas, principalmente, nos E.U.A. e é possível que, hoje, haja nas universidades muitos estudos em andamento e recém-concluídos que possam enriquecer este debate.

### ABRINDO A DISCUSSÃO

No *Sundance Film Festival* em 1996, em uma mesa-redonda tratou-se do financiamento de filmes independentes e, ali, uma opinião foi unânime, os representantes dos diversos estúdios (Miramax, New Line entre outros) e

de TV's (Channel Four, etc.) atentaram para o fato de que só investiriam em roteiros com 100% de qualidade. Alguns destes participantes ressaltaram que apenas 99% de qualidade não seriam suficientes para justificar a participação da empresa no projeto. A que qualidade aquelas pessoas se referiam? Técnica? De conteúdo (ou temática)? Ou, ainda, se trataria de qualidades literárias? Provavelmente se referiam à estrutura, portanto, à formatação do roteiro para contar uma (boa) história, isto é, à qualidade técnica. Mesmo assim, e eles sabem disso, ninguém poderá garantir que o filme realizado a partir de tal roteiro será um sucesso de bilheteria, mas acreditam, será grande a probabilidade de que isto ocorra.

### I - A QUALIDADE DO ROTEIRO

Convidado pela Cinemobile (empresa de cinema americana), Field avaliava roteiros "em termos de qualidade, custo e provável orçamento" (1995: p. XIV) com o objetivo de "achar material" para os parceiros da empresa que o contratara.

Neste trabalho, Field se perguntava sobre o que seria um bom roteiro e anotou que

*quando lemos um bom roteiro, nós o reconhecemos – fica evidente desde a primeira página. O estilo, a forma com que as palavras são escritas na página, o jeito que a história é estabelecida, o controle da situação dramática, a apresentação da personagem principal, a premissa básica ou problema do roteiro – tudo se estabelece nas primeiras páginas do roteiro (1995, XI).*

Com este depoimento, nós aprendemos o que a rigorosa indústria norte-americana de cinema leva em conta para aprovar um roteiro. Por outro lado, Carrière afirma que só os bons roteiros resultam em bons filmes e que não há bons filmes sem bons roteiros. Mas "um diretor medíocre ou arrogante pode sabotar uma boa história" (1995, p. 144) e que, "neste caso, o roteiro original desapareceu, vítima de uma traição; não existe mais" (idem). O roteiro, para Carrière, "provavelmente, é o elemento menos visível da obra concluída. Parece ser um todo independente. Mas está fadado a sofrer uma metamorfose, a desaparecer, a se fundir numa outra forma, a forma definitiva"

(idem). Visivelmente, para ele, a qualidade do roteiro deve ser literária mas, de qualquer forma, este roteiro constitui o instrumento de trabalho para os diversos profissionais que atuarão em equipe para realizar um filme. Pergunta-se, neste momento, mas o que é, então, o roteiro?

## 2- O QUE É O ROTEIRO.

Antonio Costa constata que "a ficha técnica nos informa, entre outras tantas coisas, sobre a gênese artística do filme" (1987, p. 156). Se, por exemplo, o filme foi inspirado em uma outra obra – literária, teatral, quadrinhos etc. – ou se é original. De qualquer forma, como disse Godard, "era preciso tomar notas para orientar a feitura do filme" (1997). Assim, se na aurora do cinema os cineastas se aventuravam em notas (scenário, como dizia Mario Peixoto, se referindo à sequência das imagens que seriam vistas depois do filme pronto), no decorrer do séc. XX e com a evolução tecnológica do cinema (som, cores e os efeitos especiais diversos), a constituição de uma "indústria" do cinema – leia-se Hollywood – e a especialização dos seus profissionais, se desenvolve, também, o trabalho dos redatores para o cinema, os roteiristas. Este trabalho é dividido em etapas, criam-se formatos, constituem-se escolas e, ainda e principalmente hoje, se discute o roteiro, em geral, a sua estrutura (cf. Field, 1995 e Howard & Mabley, 1996).

O roteiro inicialmente conceituado "é a forma escrita de qualquer espetáculo áudio e/ou visual" (Comparato, 1983, p. 15). No processo de redação, podemos passar por quatro etapas: o argumento, o tratamento (*treatment*), pré-roteiro (*outline*), o roteiro (*screenplay*) propriamente dito e, para a realização do filme, se procede, ainda, à decupagem técnica (*shooting script*). O argumento pode ser, por um lado, uma obra literária, uma peça teatral, notícia de jornal, história em quadrinhos etc.; um evento real, como a vida de alguém, um fato histórico; ou, por outro lado, o argumento pode ser original, invenção do roteirista, ficção.

Assim apresentado, o argumento pode ter qualquer forma mas, muitas vezes, tem uma forma literária que já contém a linha dramática do roteiro e, por extensão, do filme que se irá constituir.

Costa coloca que o argumento pode ser pouco ou muito preciso, que pode ser constituído por "algumas páginas que narram sucintamente a trama e a idéia básica do filme, sob a forma de pré-roteiro (uma descrição sumária da

sucessão das principais cenas) ou de tratamento, que contém indicações mais precisas sob a importação do enredo e sobre o caráter das personagens" (1987, p. 156). Ele enfatiza que, nesta fase, já é possível começar a "construir o projeto financeiro [do filme]" (idem).

Ao desenvolvimento e aprofundamento do argumento chamamos tratamento. Aqui são definidos os locais e as situações; aqui a própria narrativa já é toda articulada. Costa assinala que a sua "forma ainda é literária" (1987, p. 168).

A redação inicial é o que podemos chamar de pré-roteiro, que já conta com a descrição sumária do que acontece e os primeiros esboços dos diálogos.

É importante ressaltar que esta divisão em etapas, até chegarmos ao roteiro, é puramente esquemática e, para um autor, aquilo que chamamos tratamento será, para outro, apenas o argumento e, para um terceiro, poderá ser o que ele precisa para começar a filmar, isto é, o próprio roteiro. Na verdade, não há apenas uma forma (técnica) para escrever roteiros, mas muitas e, ainda, cada autor tem o seu estilo, o que aumenta o número de possibilidades gráficas dos roteiros. Serão alguns mais, outros menos literários<sup>1</sup>, uns mais, outros menos técnicos, mais ou menos precisos e, no caso de alguns filmes, o roteiro é até inexistente. Algumas experiências propuseram que filmes podem ser realizados sem nenhum texto anterior, isto é, sem roteiro, argumento sem absolutamente nada escrito, está tudo na cabeça do diretor (V. Glauber Rocha).

Em suma, o roteiro escrito para filmagem pode, então, ter diversas caras e pode, ainda, ter uma forma "mais aberta" (fora daquela escrita pelo roteirista) para publicação ou ainda, para estudo do filme. Ele pode ter sido reescrito a partir da película pronta (na moviola ou em vídeo, cf. Rocha, 1985, fac-símile) e mais, há ainda a decupagem técnica, que é aquela versão do roteiro com as anotações de enquadramentos, movimentos de câmera, etc. Esta, com o crescimento e a especialização das equipes de filmagem, é cada vez mais precisa e prevê, cada vez mais, o barateamento dos custos de produção (cf. Katz, 1991 e Chamness, 1988). A especialização vem permitindo, como bem nos mostra a prática norte-americana, que o roteirista seja, cada vez mais, o escritor para cinema e tenha cada vez mais estilo e deixe o texto com menos imposições para o diretor e para as equipes que se constituirão para realizar o filme.

## 3- FORMATOS DE ROTEIROS

Há, como vimos, muitos formatos de roteiros e, dentre eles, cada roteirista tem o seu estilo, aqui entendido no seu sentido mais comum, como uma maneira particular que cada um tem para se expressar. Podemos, genericamente, destacar os dois principais formatos de roteiro: o chamado roteiro corrido e aquele com a página (ou lauda) dividida ao meio verticalmente, com uma coluna para as imagens e outra para o áudio que, nos parece, "melhor permite" a inserção de detalhes técnicos, posições de câmera, etc. Isto, porque é, de fato, "mais técnico". Este, acreditamos, é mais próprio para filmes publicitários e, talvez, para programas de não ficção para a TV – *talk-shows*, programas de auditório, etc.

O roteiro corrido, por outro lado, tem tantas formas de ser escrito que não ousaríamos propor um levantamento dos formatos até então encontrados. Mas, atualmente, notamos uma tendência de uniformizar formalmente o roteiro. O resultado é o chamado formato americano, que, no Brasil, vem se firmando cada vez mais. Este formato, quando bem escrito, pode ser lido quase como um romance, uma novela ou um conto, porque os termos técnicos de cinema tendem a ser suprimidos, estando presentes apenas como sugestão. Isto é, um roteiro com excesso de informações técnicas, a nosso ver, se torna uma camisa de força para o diretor e sua equipe, tornando-os quase reféns do roteirista, enquanto o roteiro corrido fortalece a concepção de trabalho coletivo, pois dá maior autonomia à equipe na constituição da obra.

Em conversas com antigos profissionais do cinema brasileiro, no entanto, não constatamos esta preferência estrita pelo roteiro literário que vamos chamar roteiro americano. Isto porque, nos EUA, primeiro, o roteirista passa a ter uma função com o campo demarcado nos processos de criação/realização de um filme (não são mais, apenas, anotações do diretor para as filmagens); segundo, com a redação de um roteiro de cinema que, antes de ser filmado, deve ser lido (*sic*): o autor assume a responsabilidade de criar um texto claro, objetivo e "mais literário", pois se não envolver o leitor, este o abandonará, e tudo isso sem esquecer que este leitor pode ser o representante de um estúdio ou patrocinador e, mais ainda, que este é um dos primeiros passos visando à constituição de uma outra obra: o filme.

## 4- A EXPERIÊNCIA NÃO-AMERICANA

Nas décadas de 80 e 90, abriu-se a discussão sobre o roteiro e, nos E.U.A., vêm-se desenvolvendo o estudo da estrutura, forçada pela sua poderosa indústria cinematográfica e se impondo através da eficiência das novas tecnologias. Há, no entanto, outros cinemas propostos bem como outras linhas possíveis de estudo se impondo e se divulgando nas esteiras destas cinematografias.

Tanto o cinema europeu quanto o cinema latino-americano (em língua espanhola ou portuguesa) apresentam a mesma divisão: aderimos (e somos engolidos) ou nos opomos ao cinema americano. Assim, tanto o *western spaghetti*, alguns filmes policiais e dramas quanto, o neo-realismo, a *nouvelle vague* e o cinema novo brasileiro, entre outras cinematografias, têm sua existência mediada por Hollywood. Ou seja, se tratamos de cinema, a referência (quase sempre) é o cinema americano. Este tem sido, nesta perspectiva, imitado ou combatido em todas as instâncias, da composição formal aos processos de realização. Cabe observar que muitos filmes nasceram com a intenção de imitar a fórmula americana e alguns deles lograram sucesso de crítica e bilheteria. É o caso do *western spaghetti* e das chanchadas brasileiras.

O combate à Hollywood revelou movimentos cinematográficos independentes inovadores, dentro dos EUA (*underground*, *trash*, ainda que este não tenha constituído um movimento) ou fora (os cinemas novos). No que diz respeito aos roteiros, esta oposição é, a cada depoimento, mais evidente e com pontos de aproximação importantes. Se Hollywood, por um lado, se esmera no estudo e no aprofundamento da estrutura, e aponta que "só muito recentemente é que os cineastas europeus começaram a admitir – com relutância e apreensão constantes, devo acrescentar – que o completo abandono do ofício de roteirização, nos últimos trinta anos em que a teoria do diretor-autor reinou soberana, levou a um resultado infeliz" (DANIEL, Frank. Introdução. In: Howard & Mabley, 1996, p. 23), isto, no caso do Brasil, é nítido se assistirmos aos filmes da década de 90, nos quais excelentes idéias, produções sérias, bons elencos, esbarram em roteiros, nos parecem, ainda inacabados. Por outro lado, "os roteiros americanos no pré-guerra, escritos por romancistas, tinham uma forma que os tornava dignos de serem publicados. Isso não acontece hoje em dia. Hoje, não passam de diálogos de teatro, com um 'interior da casa, de dia' e 'exterior à noite' inseridos. Não têm nada de interessan-

te. Nós os mostramos às pessoas para que invistam dinheiro num filme. Dá para se perguntar o que eles vêem quando lêem um roteiro. Por sinal, eles não os lêem" (Godard, 1997). Aqui, acreditamos, Godard, além da estrutura, quer as qualidades literárias e artísticas, o risco estético já na etapa do roteiro. Talvez, como dizia Borges, haja necessidade de duas obras em uma: a própria história e como se conta esta história. Há, ainda, uma poderosa e significativa linha de diretores que se propuseram a, em alguma experiência, suprimir o roteiro e, assim, passar as suas idéias direto para a tela. Glauber Rocha, no processo de captação de recursos, foi solicitado diversas vezes pelo Roberto Farias, então presidente da Embrafilme, para que lhe entregasse um roteiro de "A idade da terra", para que, só então, lhe fosse liberada a verba. Mas Glauber lhe respondia: "você fazem roteiros, eu faço cinema".

## O BRASIL

### 5- BRASIL: A TRADIÇÃO DO NÃO ROTEIRISTA

A experiência brasileira, certamente, é bem diferente da americana e devemos levar em conta, ainda, que a produção cinematográfica é bem menor. Por aqui o cinema não era (pelo menos até bem recentemente) construído, salvo poucas exceções, a partir de um roteiro. O que quer dizer isto? No Brasil, só recentemente começa a aparecer a figura do roteirista como escritor/criador/adaptador para o cinema e, mesmo assim, isto vai ocorrer por causa da televisão e o seu alto grau de profissionalismo, leia-se industrialização (que, aliás, também é atribuído ao cinema americano).

Por aqui, o diretor/criador redige as suas notas dentro de um padrão que ele cria como roteiro e o apresenta, enquanto tal, a um órgão financiador, e é aceito.

É momento de esclarecermos que não estamos emitindo um juízo de valor sobre a qualidade destes roteiros e, muito menos, dos filmes. E é importante ressaltar que o Brasil tem uma cinematografia, reconhecidamente, composta por grandes filmes, excelentes diretores, com capacidade surpreendente e equipes que criam com muito pouco e em condições adversas. É uma arte cinematográfica potente no que assume as suas dificuldades endêmicas.

Não nos posicionamos, e talvez pareça óbvio, contra uma cinematografia comercial – a nosso ver, necessária à instauração de uma indústria do espetáculo (incluimos, no caso brasileiro e dos países pobres em geral, a tele-

visão) que permita o acesso de novos profissionais neste, senão restrito, pelo menos competitivo mercado de trabalho.

Desta forma, temos um diretor que não tem uma técnica de redação profissional de roteiro, no sentido hollywoodiano desta prática profissional, mas o inventor de uma redação própria, que redige a partir, possivelmente, de informações dispersas coletadas aqui e ali pelo mundo.

Parece-nos que, só a partir da necessidade de treinar roteiristas para a Rede Globo de televisão, Doc Comparato, a partir do seu curso de roteiros na Casa de Artes das Laranjeiras/CAL em 1982, escreveu o seu excelente "Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão" e, desde então, muita coisa muda no cenário do texto para cinema e televisão brasileiros.

Assim, foram escritos ou divulgados, no Brasil, poucos livros sobre roteiro: desde os técnicos, que ensinam a escrever roteiros, os manuais, etc., até estudos de caso sobre tal e qual filme, que tratam em algum momento do roteiro.

Em suma, a tradição da acumulação dos trabalhos de redação e direção dos filmes é antiga no cinema e, em particular, no Brasil. Desde as experiências da Vera Cruz e da Cinédia surgiram poucos roteiristas ou pior, poucos filmes cujo roteiro não fôra redigido pelo próprio diretor, seja sozinho ou em co-autoria. Seria isto o chamado cinema autoral no Brasil? Ou seria o cinema autoral aquele cujo diretor tem um estilo que escapa ao anseio comercial? Isto é, preocupado em sair do esquema comercial, atuando com preocupações artísticas ou políticas, por exemplo, contra o cinema americano?

### 6- A MIGRAÇÃO PARA A TV

A história da TV (no seu desenvolvimento e força) no Brasil é a história, por outro lado, da fragilização comercial tanto do cinema quanto do teatro. Não estou, no entanto, responsabilizando a TV, ou os seus profissionais, por este quadro. Mas esta situação talvez esteja associada às dificuldades financeiras dos profissionais ou ao *glamour* e poder que a TV tem no Brasil, em particular a Rede Globo.

Assim, em um determinado momento, o inventor (não de fato, mas de direito) da TV brasileira, Walter Clark, saca o padrão Global ainda na década de 70. A TV, que desde o seu início arregimentou profissionais do rádio e do cinema, mais tarde, na década de 80, sob inflação acelerada, conquistou ainda outros

tantos profissionais, momento em que o público abandonou as salas de teatro e de cinema. Após o furacão Collor, quando foi desferido um golpe quase mortal não apenas no cinema, mas em toda a cultura brasileira, a TV carece, então, de uma produção bem maior do que aquela que tem capacidade de produzir sob pena de crescer à exaustão e implodir. Deste modo, além da Globo, todas as emissoras entram num processo de expansão e lançam novos canais abertos, à cabo, TV's comunitárias, universitárias, etc. Detalhe importante, que este não é um fenômeno brasileiro, mas americano e europeu, para não dizer mundial.

Destarte, neste percurso, quando há necessidade de melhorar a qualidade técnica de um determinado programa já com a boa qualidade, por exemplo, da Rede Globo, eles trabalham, então, com película e convidam uma equipe completa de cinema e produzem, desta forma, o seriado *A Justiceira*<sup>2</sup>.

Quando precisam inovar em estilo, em idéias, eles convidam, por exemplo, o pessoal dos quadrinhos e fazem o "Casseta e Planeta", etc.

E, por fim, para complementar a sua programação, eles exibem as películas realizadas para cinema, chegando, na década de noventa, a fazer lançamentos simultâneos no cinema e TV a cabo.

Destacamos aqui que esta ligação é perigosa para o cinema, pois apesar de, por um lado, aumentar o retorno de investimento de um filme, por outro, também o reduz e estrategicamente o sufoca, isto porque o público sabe que em pouco tempo não precisará sair de casa para assisti-lo, pois ele será exibido na TV ou será distribuído em vídeo e agora em DVD.

Neste sentido, a TV não teme aquilo que pode comprar e tampouco se importa com a origem dos arregimentados. Então, temos a grande migração do talento literário, entre outros, na criação audiovisual de suas áreas (hoje, principalmente cinema e teatro) para a TV.

No início de sua história, alguns autores saíram do rádio (por exemplo, Glória Magadan) e outros do teatro (Dias Gomes) e foram para a TV. Mais tarde, "todos" os autores teatrais (ou quase), em algum momento, tentaram este caminho. Estão na TV, entre outros: Gianfrancesco Guarnieri, José Louzeiro, Tizuka Yamazaki, etc.

## LITERATURA E CINEMA

### 7- ROTEIRO E LITERATURA: APROXIMAÇÃO DE UM PROBLEMA

Todo "cinema" parte de um texto, seja ele um roteiro com qualidades literárias ou, simplesmente, as notas sobre imagens que o diretor faz para filmar. Mas, assim como o texto para teatro, a peça tem o *status* de literatura, porque, então, o roteiro cinematográfico não o tem? Tal como a peça, o roteiro é a forma literária de onde partimos para uma realização audiovisual; a primeira, calcada nos diálogos e o e o segundo (principalmente) em imagens e, também, em diálogos. Isto abre a questão: o que é, então, literatura? Uma literatura específica para desembocar em outra expressão (cinema e teatro), é também literatura? E os filmes (roteiros) que partiram de obras literárias (romances, novelas e contos), como podemos entendê-los?

### 8- O ROTEIRO (ESQUECIDO) E O FILME (VALORIZADO)

Todo filme, a princípio, é precedido por uma etapa escrita – um roteiro –, que pode ser mais ou menos preciso, pode ser composto por simples anotações ou por um rigoroso detalhamento técnico, mas, a rigor, sempre há algo escrito. Muitos cineastas, diretores, no entanto, afirmam que o têm ou o escreveram para esquecer-lo durante as filmagens, reduzindo-os quase que a uma lista de coisas a serem filmadas.

Parece-nos, entretanto, que todo filme é constituído por três grandes etapas (no que diz respeito à criação), autônomas e interdependentes entre si. A primeira é a fase escrita, é a etapa da imagem escrita, que vai da idéia até o roteiro final para filmagem (aquele que só vai ficando pronto na hora da filmagem, com as anotações do diretor, etc.). As outras duas fases são as das imagens icônicas, são sucessivamente (quase sempre) a filmagem e a finalização (montagem e edição de som). Na verdade, cada fase recria o filme, podendo deixá-lo irreconhecível em relação à etapa anterior. Assim, se para começarmos a filmar dependíamos do roteiro, podemos alterá-lo por uma dificuldade qualquer e, na montagem, refilmar ou aproveitar imagens que, já diferentes do roteiro, mudam (atenuam ou potencializam, retiram ou colocam) as intensões adquiridas nas filmagens. Talvez o grande exemplo de mudanças ocorridas após a conclusão de um filme seja o *Blade runner*, que chegou a ter duas versões, a do produtor, que foi lançado antes e que fez muito sucesso e, na década seguinte, a do diretor, Ridley Scott.

Cabe ressaltar que toda filmagem é criação coletiva. Pontos a princípio irrelevantes podem ser ressaltados pelo diretor no momento da filmagem, conforme depoimento de Alea:

*Nunca tendré en mis manos un guión dibujadito, porque ni siquiera señalo los planos. Lo dejo abierto y trato, además, de no viciar mi apreciación, de forma que la solución última de una escena surja bajo la presión que ella misma sugiere (Évora, 1996, p.79).*

E isto pode ocorrer na fotografia através, por exemplo, da iluminação ou por um acidente.

O diálogo entre Jean Vigo e Albert Riéra, narrado por este, ilustra uma luta entre o argumento original e o roteiro final (*découpage*):

*Riéra: "[...] Tenho um argumento para lhe dar que se chama L'Atalante.*

*Quando Vigo leu o argumento, disse-me: mas o que é que tu queres que eu faça com isto? Não passa de um argumento escrito para agradar o produtor, totalmente vazio.*

*Respondi-lhe: concordo contigo, é uma história banal, mas apesar de tudo resta a maneira de a contar.*

*Com um brilho no olhar, retorquiu-me: evidentemente" (Rocha, 1981, p. 73)<sup>3</sup>.*

Um bom exemplo da luta entre o roteiro e o filme é apresentado por Ferro (1982), em estudo sobre O terceiro homem. Ele Busca demonstrar como o roteiro de Graham Greene foi alterado pelo diretor, Carol Reed, e como este foi levado a aceitar sugestão do ator Orson Welles para aumentar uma determinada seqüência, durante as filmagens.

Neste embate, muitos consideram o roteiro apenas como um instrumento de trabalho para o diretor e não uma obra que, por si só, pode viabilizar a realização do filme convencendo produtores, atores etc., ou, mais, ela pode potencializar este próprio filme.

#### 9- DO ROTEIRO AO FILME: UMA QUESTÃO DE TRADUÇÃO?<sup>4</sup>

O primeiro grande tema deste texto é, talvez, a liberdade. A liberdade da obra seja ela plástica, literária ou cinematográfica – roteiro ou filme. Esta liberdade não é dada à obra de arte, que já a possui. Ela é a luta permanente do artista – nada lhe é dado, é tudo conquista. Aqui, pretendemos tratar da criação em um processo de tradução intersemiótica (aqui ainda não está suficientemente conceituada), ao compararmos um roteiro original a outro, inspirado na literatura (romance, novela, conto, cordel etc.).

Podemos iniciar traçando um paralelo com Wanderley em estudo sobre a tradução de poemas, no qual ele anota que as análises, em geral, partem do texto-fonte em direção ao texto-alvo, constituindo, então, uma espécie de ditadura do texto-fonte, por extensão, uma ditadura da língua original que varia "com os graus de 'rebelia' a que o tradutor se permita" (1995, p. 7).

Wanderley aponta uma ditadura do texto-fonte e, citando Even-Zohar, denuncia uma "domesticação do texto tutor", que tem como instrumentos as "regras lingüísticas das duas línguas envolvidas" (idem). Propõe Wanderley que "o que antes se via como passagem de um texto-fonte para um texto-resultante, passe a ser visto a partir do ângulo do texto-resultante, o que confere a este uma existência agora dotada de uma autonomia que antes não se encarava" (idem).

Podemos concordar que não se trata apenas de uma técnica mais ou menos eficaz, mais ou menos elaborada, porque senão a tradução seria reversível e biunívoca. Isto é, um texto traduzido, se traduzido de volta à língua-fonte, daria no original (...). Mas isto é, pelo menos, inconcebível<sup>5</sup>.

Ainda, no que diz respeito à tradução, Benjamin afirma "que não seria possível tradução alguma se ela pretendesse, em sua essência última, assemelhar-se ao original" (1989, p. 10) constituindo uma questionável fidelidade, que "na tradução, de cada palavra, não assegura que se reproduza o pleno sentido que ela tem no original"<sup>6</sup> (idem). Podemos assim pensar nos tradutores eletrônicos.

Aproximando-nos de novo da adaptação: da literatura ao roteiro, e da metamorfose, deste ao filme; levando em conta a necessária liberdade nestes processos de trabalho e o desenvolvimento da própria cultura em suas relações, séries e platôs, com articulações, experiências e agenciamentos, podemos propor a seguinte questão: O que é, então, que está em jogo no processo que vai da literatura ao filme?

## 10- ESTUDOS QUE TRATEM DAS RELAÇÕES ENTRE O CINEMA E A LITERATURA

A adaptação da obra literária ao filme não nos parece que já tenha começado a ser tratada. Mesmo que muitas obras literárias de autores de prestígio já tenham sido adaptadas. Alguns estudiosos de cinema ou de literatura se aventuraram neste percurso, mas se ocuparam, pelo que encontramos até o momento, do texto-literário (texto-fonte, *source-text*) e do filme (que poderíamos aqui, com algum risco, chamar texto-alvo ou *target-text*), não observando, entre uma e outra obra, no processo de adaptação – o roteiro.

Hollanda (1978)<sup>7</sup>, ao estudar a obra Macunaíma, “da literatura ao cinema”, trabalha esta adaptação mas o que transparece do roteiro não é aquele escrito pelo roteirista/diretor do filme, Joaquim Pedro de Andrade, mas uma cópia posterior para o trabalho do estudioso, talvez até mesmo transcrita na moviola. Avellar (1994 “a” e “b”), em sua elaboração sobre esta metamorfose tampouco se preocupa com o roteiro, assim como outros autores até agora encontrados<sup>8</sup>.

O roteiro tem sido tema de algumas publicações ou parte de outras sobre cinema. No primeiro caso, em livros para formar roteiristas que conceituam, ensinam o que é, quais os passos para a sua redação e, neste percurso, analisam alguns roteiros que resultaram em bons filmes, até mesmo clássicos. Professores de roteiro, como Field (1995) e Howard & Mabley (1996), analisam a eficácia dos roteiros do ponto de vista técnico, preciso, a partir do elemento que vêm considerando chave para a redação de roteiros nos cursos que ministram: a estrutura. Eles, por fim, formulam propostas para o estudo e avaliação dos roteiros para o cinema.

No segundo caso, dos autores que, ao tratarem de cinema, dedicam algumas páginas ou capítulos ao roteiro, encontramos, por exemplo, Carrière, que afirma que “o roteiro não é o último estágio de um percurso literário. É o primeiro estágio de um filme” (1995, p. 146). Em um capítulo intitulado “o roteiro evanescente”, ele aponta que, após a metamorfose do texto ao filme, o roteiro deve ser esquecido, jogado no lixo, pois já cumpriu o seu papel. E realmente, como parte do processo (industrial ou não) cinematográfico, é isso que ocorre. Mas se, por outro lado, nos interessa conhecer o processo de criação do homem, as condições de possibilidade de produção estética, esta etapa, o roteiro, não pode ser esquecida posto que, sem ele, não saltaremos do texto ao filme.

Parece-nos, ainda, relevante destacar a discussão sobre tradução presente entre as teorias da literatura e que, seguramente, pode trazer contribuições em uma reflexão sobre a adaptação da obra literária ao filme. Assim, questões como as levantadas por Benjamin marcando as distâncias entre afinidade e semelhança, entre imitação e original, fidelidade e liberdade no caso da tradução, são questões também pertinentes à adaptação (tradução) intersemiótica.

Ainda neste campo, a questão inifinita da traduzibilidade dentro da teoria da tradução apontada por Wanderley (1995), em texto que pretende discutir basicamente a tradução de poemas, ele recoloca (sempre), entre outros, o tema do original e rediscute o ato tradutor e seus possíveis métodos, leis e sistemas.

Em suma, com escassa bibliografia sobre o tema que já, pelo menos, a uma década vem constituindo moda no cinema (EUA) e na televisão (Brasil), o roteiro carece de estudos que o privilegiem porquanto é necessário à constituição da obra cinematográfica e, mais do que isso, faz parte da criação estética do homem.

## O ROTEIRISTA E O DIRETOR

Como ressalta Carringer, “o primeiro passo de Welles para a realização de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*) foi buscar a colaboração de roteiristas profissionais” (1997, p. 37), assim como o de Kubrick, que para realizar *De olhos bem fechados* (*Eyes wide shut*), contrata o veterano roteirista Frederic Raphael (cf. Raphael, 1999).

As relações entre o roteirista e o diretor do filme são delicadas, como comenta Raphael, e isto é o que ele espera antes de sua primeira conversa com Kubrick, que o estava contratando:

*Minha dificuldade será adivinhar o que realmente ele [Kubrick] quer de mim. E a dele será a mesma. Vou acabar descobrindo que, como sempre acontece com os bons diretores, ele quer apenas as habilidades que não consegue obter por si só. Uma vez que eu as fornecer, elas lhe parecerão tão banais que ele facilmente se convencerá de que é menos um caso de não possuí-las do que o de estar muito ocupado para poder aplicá-las (Raphael, 1999, p. 46).*

Parece-nos, a esta altura, que Raphael aponta para o fato de que os diretores (certamente não todos) acreditam que basta estarem alfabetizados para poderem escrever os seus filmes. Com a profissionalização do cinema, e aqui referir-nos unicamente a Hollywood, os escritores são contratados para dirigir filmes. Assim, realmente, há possibilidade de aparecer um número maior de roteiros bem escritos<sup>9</sup> – ainda que venham a ser alterados nas etapas posteriores do processo de realização cinematográfica: filmagem e finalização.

Também Manoel de Oliveira, que é roteirista dos filmes que dirige, é um admirador da literatura, a ponto de acreditar que “[...] a grande manifestação artística é a literatura, que tem uma amplitude quase infinita. O teatro já implica uma certa redução a um tempo e a uma acção. O cinema, de algum modo, alarga o tempo e a acção” (entrevista com Manoel de Oliveira). Ele vem, em seus filmes, desterritorializando a língua, criando uma “curiosa coexistência de línguas” e diz que, apesar disso, seus filmes “não são menos portugueses!” (idem). É tão forte a sua ligação com a literatura que ele vem constituindo a sua obra cinematográfica, principalmente, a partir da obra literária de Agustina Bessa-Luis e comenta, ao tratar de Francisca, que ela, Agustina, “[...] dizia que o filme não tinha nada a ver com o livro. E de facto é difícil: o filme não pode ser o livro, nem o livro o filme; eu não poderia ser a Agustina, nem a Agustina é o Camilo [10], nem o Camilo é a vida... São coisas que vão de mão em mão, há diferenças, e essas diferenças é que são interessantes” (idem).

Neste sentido, também no Brasil, ainda não é usual o diretor de um filme contratar alguém para escrever o roteiro mas, apenas, para ser um co-roteirista. E podemos constatar isto ao lermos os créditos dos filmes brasileiros.

#### SE FOSSE POSSÍVEL UMA CONCLUSÃO...

Deleuze colocou que quando o cineasta quer adaptar um romance, é porque ele tem idéias para resolver alguns problemas que o romance apresenta como tema. Ele pode precisar de um romance medíocre, mas quando o cineasta tem uma idéia que corresponde à do romance pode sair uma grande obra. Podemos ampliar esta idéia, de uma outra forma, para pensarmos o cineasta planejando uma filmagem. O bom cineasta está sempre com um problema para resolver, veja os exemplos de Alea (Évora, 1996), Vigo (Rocha, 1981), Carol Reed (Ferro, 1992) e Kubrick (Raphael, 1999).

O que há de comum, então, é a criação, isto é, o problema, de fato, é o problema da criação. O que aparece, é que o processo da invenção está

sempre presente. Um diretor está sempre pensando em como resolver determinados problemas para contar uma história, assim como o roteirista, e sabemos que a relação entre eles é, muitas vezes, complicada. E é desta relação, e das outras, necessárias nas diferentes etapas de criação, que nasce um filme. É claro que se o roteiro é bom, isto é, conta bem uma boa história, o começo já é bom. Mas se ele tiver outras qualidades, as literárias, ele traz, então, problemas que o diretor se sentirá empenhado em resolver.

#### Notas:

1 Alguns profissionais de cinema consideram literário, o roteiro que não contém informações técnicas, como os movimentos de câmera, os enquadramentos, os cortes, etc.

2 Seriado realizado pela TV Globo, em película e com equipe de cinema, que, pelo alto custo, não filmaram todos os episódios previstos no projeto inicial.

3 Diálogo reproduzido de Pierre Lheminié. Coleção Cinema d'Aujourd'hui, n. 50, Scghers, Paris, 1967.

4 É claro que além da possibilidade de vermos o filme como uma tradução de um texto para o filme, é possível vermos também as reinterpretações, refilmagens, etc.

5 Cf. Barroso, que narra uma experiência de tradução de um texto ocorrida na França (1995).

6 Benjamim exemplifica que *pain* (francês) e *Brot* (alemão) não se referem ao mesmo tipo de pão.

7 O texto original fôra sua dissertação de mestrado.

8 Rodrigues Filho et alii, 1994.

9 Não estou afirmando que não há diretores que escrevem bem, nem tampouco que apenas filmes com roteiros bem escritos são bons.

10 Camilo Castelo Branco, escritor português e personagem do filme Francisca, escrito e dirigido por Oliveira a partir do romance de Agustina Bessa-Luis.

#### Bibliografia

AVELLAR, José Carlos. *Cinema e literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

———. *Letra e imagem*. In: RODRIGUES FILHO, Nelson et alii. *Letra e imagem: linguagem e linguagens*. Rio de Janeiro: UERJ/Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro, 1994. p. 3-10.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Rio de Janeiro: UERJ/Instituto de Letras, 1992. 22 p. (Cadernos do Mestrado. Série: a tarefa de traduzir – I).

BORGES, Jorge Luis. *Sete noites*. São Paulo: Max Limonad.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

- CARRINGER, Robert L. *Cidadão Kane: o making of*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- COMPARATO, Doc. *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema: a imagem-movimento/Cinéma 1 – L'Image-mouvement*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- ÉVORA, José Antonio. Tomás Gutiérrez Alea. Madrid: Asociación Cultural Certamen Internacional de Films Cortos "Ciudad de Huesca"; ICAA; Ministerio de Cultura; Ediciones Cátedra, 1996.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro/Screenplay*. Trad. Alvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- GODARD, Jean-luc. Ler, então viver. Entrevista a Pierre, Assouline. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 jul. 1997. Cad. Mais. Entrevista. p. 6.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio/EMBRAFILME, 1978.
- HOWARD, David & MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro*. The tools of screenwriting (1993). Trad. Beth Vieira. SP: Globo, 1996. 403 p.
- MOURA, Sérgio Arruda de. *Cinema e romance*. Cinemais, Rio de Janeiro, (1):193-199, set./out. 1996.
- RAPHAEL, Fredric. *Kubrick: de olhos bem abertos*. São Paulo: Geração, 1999.
- ROCHA, Luis Filipe. *Jean Vigo*. Porto: Afrontamento, 1981.
- RODRIGUES FILHO, Nelson. Como era gostoso o meu francês: o cinema parodia a literatura. In: —. *Letra e imagem: linguagem e linguagens*. Rio de Janeiro: UERJ/Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro, 1994. p. 23-33.
- VELOSO, Geraldo. São Bernardo: cinema e literatura. In: RODRIGUES FILHO, Nelson et alii. *Letra e imagem: linguagem e linguagens*. Rio de Janeiro: UERJ/Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro, 1994. p. 11-19.
- WANDERLEY, Jorge. Tradução e traduzibilidade. Range Rede, Rio de Janeiro, Palavra Palavra – grupo de estudos literários, 1(1):7-15, 1995.
- Entrevista com Manoel de Oliveira. Endereço: [www.instituto-camoes.pt/noticiario/entrvmliveir.htm](http://www.instituto-camoes.pt/noticiario/entrvmliveir.htm). Última modificação: 26-Jul-1999.

## Problematizando a “representação”: fundamentos sociológicos da relação entre cinema, real e sociedade

PAULO MENEZES

PROFESSOR DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

É ainda recente o campo analítico do que se poderia pensar como uma sociologia do cinema. Independente do ponto de partida teórico que se tome<sup>1</sup>, duas possibilidades de análise colocam-se de imediato como referenciais, como uma espécie de divisor de águas interpretativo a instigar a capacidade e a perspicácia analítica do pesquisador.

Na primeira delas, coloca-se como primordial o modo de produção e reprodução dos filmes, centrando-se a análise portanto, no que se convencionou chamar de a indústria cinematográfica. Modelo investigativo que, como não poderia deixar de ser, se baseia sobretudo na investigação do pólo de produção de filmes cinematográficos que mais se aproximaria do modo de produzir industrial em sua forma e conteúdo, a produção em série e a reprodução do capital, respectivamente. É evidente que um paradigma elaborado sob este tipo de pressupostos tornar-se-ia mais operacional evidentemente se seu objeto for de fato concebido como uma *indústria*, por sua efetividade ou por sua ausência. Como análise exemplar do primeiro caso, temos sem dúvida o livro de I.C. Jarvie, *Sociologia del Cine* (1974), ampla e detalhada investigação das estruturas e funcionamento da indústria cinematográfica hollywoodiana e da criação de seus gêneros principais: o western, o gangster e o musical. Como não pensar aqui também no livro de Maria Rita Galvão, *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*, que, guardadas as devidas proporções, investiga a constituição da Vera Cruz a partir de pressupostos bastante semelhantes<sup>2</sup>.

Na segunda, quase um oposto desta, a análise propriamente fílmica coloca-se em primeiro plano, transformando as imagens do filme no material

analítico primordial, do qual devem decorrer as interpretações e as proposições significativas sobre a constituição do filme como parte da constituição de um imaginário social, como expressão das formas pelas quais uma sociedade se conceberia visualmente. Esta realidade não existiria em outro lugar, não seria mero reflexo das condições de existência, não seria "jamais o substituto"<sup>3</sup>, nem o equivalente de outra coisa qualquer, pois existem informações que só lá estão, que só nelas podem ser encontradas. Exprimiria, portanto, valores, relações, concepções que só existem e se expressam *nela*. Portanto, seria uma *dimensão* e não apenas um reflexo de um processo social. Neste direção, dois outros caminhos analíticos se abrem como possibilidades para a investigação: o primeiro deles, que poderemos em uma primeira aproximação chamar de dialógico, tenderia a analisar a mensagem mais explícita do filme<sup>4</sup>, estruturada por meio de seus diálogos e que, em um caso limite, poderia tornar-se uma análise detalhada de seu roteiro. Tenderia a tentar responder a questão de sobre "o quê" falaria o filme. A segunda, mais complexa, tenderia a investigar este mesmo "o quê", mas neste caso indissolúvelmente ligado ao "como", partindo do pressuposto de que a maneira pela qual se articulam como imagens uma determinada proposição é fundamental para o tipo de sentido que ela vai transmitir. Nesta direção, o que se expressaria por meio das imagens de um filme estaria muito mais ligado à articulação de várias dimensões diferenciadas<sup>5</sup> que constituiriam o seu sentido – a imagem, os diálogos, o som<sup>6</sup> –, constituindo por meio delas a história propriamente dita, amarrada a um certo tipo específico de narrativa.

Jean-Claude Carrière aponta dois problemas cruciais para todo pensamento social em geral, e sociológico em particular, que se pretenda analítico em relação às imagens produzidas pelo cinema:

1. *"A verdade não é sempre convincente. O cinema, que tão freqüentemente se aventura pelo irreal, constantemente renuncia a uma realidade que considera difícil demais de ser engolida"* (Carrière, 1995, p. 87).

*O cinema, portanto, não filma a realidade "como ela é", pois esta "realidade" muitas vezes ao ser filmada aparece na tela como inverossímil. A relação entre coisa, imagem da coisa e olhos-do espectador não é tão simples como poderia parecer à primeira vista.*

2. *Nos anos 70, na Argélia, foi realizado um documentário por médicos e cineastas sobre uma doença dos olhos, o tracoma,*

*transmitido por um certo tipo de mosca muito freqüente na região, que aparecia em close inúmeras vezes durante o filme. Ao se passar o filme para os habitantes das aldeias, qual não foi o espanto de seus realizadores ao constatarem que aquelas pessoas diziam que aquele filme nada tinha a ver com eles. Questionados pelos médicos, que diziam que todos eles possuíam tracoma, a resposta singela dos aldeões era precisa e direta: – mas nós não temos moscas deste tamanho !*

Uma outra ilustração para a mesma proposição é dada por meio de um filme de Jean Rouch, que retrata a caça aos hipopótamos em uma região perto do rio Níger, na África. Rouch teve até mesmo o cuidado de gravar as músicas que utilizaria na trilha sonora na própria aldeia do caçadores, realizada e executada por eles mesmos. Quando de sua projeção na aldeia, não houve por parte de seus habitantes nenhuma reação como aquela criada pelas moscas do filme anterior. Nada apareceu que questionasse a sua verossimilhança e os aldeões mostraram-se bastante entusiasmados com o resultado. Apesar disso, alguns deles faziam uma pequena observação: a música estava errada. Ao espanto de Rouch que dizia ter gravado aquela música ali mesmo no meio deles, na aldeia, eles respondiam que isso era verdade, que eles a reconheciam. Mas o seu lugar estava errado: se eles tocassem aquela música como estava no filme, no meio de uma caçada, "os hipopótamos fugiriam bem depressa" (Carrière, 1995, p. 55).

Assim, a relação entre imagens e espectadores é sempre bastante complexa: "Não vemos o que alguém decidiu que não deveríamos ver, ou o que os criadores dessas imagens não viram. E, acima de tudo, não vemos o que não queremos ver" (Carrière, 1995, p. 58).

Nesta direção, podemos propor que o campo de constituição de sentidos elaborado em um filme aparece como fruto de duas invisibilidades cruzadas: o que eles cineastas não viram (incluindo-se o que viram mas não querem nos mostrar) e o que nós, espectadores, não queremos, ou não conseguimos, ver.

Partindo destas primeiras indagações, a questão propriamente sociológica que se coloca é sobre o tipo de informações e de conhecimento que devemos procurar em um filme e que, portanto, ele e as suas imagens são capazes de comportar e transmitir. A partir daí, e conseqüentemente, devemos

nos indagar sobre os limites, se é que existem, entre ficção e documentário, e, para ir mais além, entre documentário e filme sociológico, antropológico, ou etnográfico<sup>7</sup>. Devemos buscar, nos mecanismos de construção de sentido, seus fundamentos e seus lugares, para poder saber se estes mecanismos diferenciadores são internos às próprias imagens e aos sentidos que um filme pode constituir, e que o filme nos mostram, ou se são, ao contrário, pressupostos classificatórios externos na busca de legitimação do discurso visual em relação a grupos sociais específicos e delimitados: documentários para documentaristas, filme etnográfico para antropólogos.

A pergunta que resta, e que de certa maneira permeia todas as outras é de saber o que, de fato, é e pode ser um filme e, conseqüentemente, quais relações ele guarda e expressa em relação ao real que o fez surgir. Pergunta esta que está, sem sombra de dúvida, no fundamento de se poder saber que tipo de informações um filme pode comportar e suas diferenças em relação às várias possibilidades de conhecimentos que suas diversas formas podem constituir.

Uma primeira aproximação à literatura específica, de Arnheim a Bazin, de Sorlin a Francastel, aponta-nos 3 possibilidades absolutamente recorrentes em diversos desses autores. Os termos<sup>8</sup> utilizados por estes autores mostram que um filme é visto como sendo uma representação, um duplo, e, até mesmo, como sendo uma reprodução do real.

Destes 3 termos o que é mais fácil de descartar como sendo significativo para a compreensão da relação real-imagem que comporta um filme é sem dúvida o termo reprodução, mesmo que a utilização que Bazin faz dele para explicitar a relação da imagem da fotografia em relação ao modelo e, posteriormente, a do cinema, seja recorrente e sugestiva da confusão que a indefinição conceitual propicia<sup>9</sup>. Arnheim, em seu livro<sup>10</sup>, que conta com artigos da década de 30, expõe de maneira exaustiva e minuciosa as mais variadas diferenças entre o que vemos quando olhamos algo e o que vemos quando assistimos a um filme, nas mais variadas dimensões e relações (cor, ângulo de campo, profundidade de campo, constantes de tamanho e forma, luz, textura, etc.) e todas as abstrações que o público deve fazer para ver em um filme algo "semelhante" ao real, relação que, curiosamente, parece que sempre se repete.

O segundo destes termos, representação, merece uma abordagem crítica mais delicada e cuidadosa.

O termo representação foi, segundo o *Dicionário de Filosofia* Abbagnano<sup>11</sup>, cunhado na Idade Média com o significado de imagem, de idéia, por fim, de ambos ao mesmo tempo. Para St. Thomas, "representar é conter a semelhança da coisa".

Foucault discute, em *As Palavras e as Coisas*, as várias acepções que o termo semelhança comportou até o final do século XVI, no estabelecimento das similitudes<sup>12</sup>. A *convenientia*, onde a similitude se estabelece pela vizinhança dos lugares, locais e espaço, sendo, portanto, estabelecida por uma espécie de "aproximação gradativa" de duas coisas que se colocam juntas, que as assimila, uma na outra. A *aemulatio*, que se realiza em espaços distantes, como se a *convenientia* tivesse sido rompida mas seus elos se reproduzissem em círculos distantes uns dos outros, gerando uma semelhança sem contato direto. A analogia, onde está em jogo não mais a semelhança do visível mas a da relação entre as coisas e entre os sistemas. Por fim, a simpatia, que torna as coisas idênticas, que as mistura, dissolvendo-as. Nesta acepção de Foucault, a semelhança pode ser vista como uma qualidade comum, sendo isto que se colocaria como substrato da representação<sup>13</sup>.

Gombrich afirma que a representação se constrói a partir de uma relação de imagens<sup>14</sup> com outras imagens, comportando nesta afirmação dois sentidos ao mesmo tempo diferentes e que se complementam: o primeiro, onde entre a passagem de uma imagem para outra se faz pela mediação de uma idéia, de uma "imagem mental"<sup>15</sup>, como no exemplo de um pintor de castelos, que partiria de uma idéia, de um conceito de castelo, para, então, representá-lo<sup>16</sup>. Nesta acepção, a referência primeira de uma imagem não seria a coisa representada em si, mas a idéia concebida sobre a coisa; o segundo, onde a transposição de imagens se daria por meio de códigos reconhecíveis, uma espécie de "vocabulário da semelhança", onde o ponto de partida seria "outras imagens reconhecíveis" de castelos e não a visada direta de qualquer castelo. "O artista, não menos que o escritor, precisa ter um vocabulário antes de poder aventurar-se a uma mera 'cópia' da realidade." (Gombrich, 1986, p. 76).

Por fim, um outro exemplo elucidativo é citado por Gombrich a respeito de Constable que, no auge do realismo inglês, teria tido um de seus quadros inadvertidamente colocado para ser julgado pela Royal Academy, da qual

ele mesmo era jurado, e que obteve a reação espontânea de um outro de seus jurados que, em um lampejo irrefletido de sinceridade, exclamou para tirarem de lá aquela "coisa verde horrorosa" (Gombrich, 1986, p. 41). O que causou esta reação um tanto aguerrida de seu colega foi o fato de Constable ter pintado a grama de seu quadro, Wivenhoe Park, em tons de verdes mais vivos, respeitando um pouco mais o verde e os tons locais. Infringiu, com isso, a regra da academia para a representação de campos e relvas, que dizia terem elas de apresentar os "tons fulvos de uma caixa de violinos antiga" (Gombrich, 1986, p. 38).

Com isso, temos claro que em todas estas acepções, entre a coisa e a representação da coisa teríamos sempre como mediação necessária um conceito, uma idéia, uma representação mental ou até mesmo uma regra, o que reforçaria o fato de a coisa em si e o seu olhar e perscrutar direto aparecerem, portanto, sempre desvalorizados.

Francastel coloca ainda que, a partir do renascimento, um conceito do que deveria ser considerado como espaço primordial de representação se dissemina alterando de maneira irretorquível os fundamentos do que deveria ser considerado como representação plástica<sup>17</sup>: o espaço em forma de cubo, o cubo cenográfico, que transforma completamente a disposição dos elementos em uma representação a partir da introdução do ponto de vista único de observação, que tende a fixar as posições e os lugares de todos os pólos do processo de representação, pintor, tela, modelo (observador), como nos afirma Foucault<sup>18</sup>.

Nesta acepção, o ponto de vista único carrega consigo ainda implicações mais complexas ao pressupor a existência de um lugar, e de apenas um lugar, que seria o lugar essencial que propiciaria o olhar perfeito e, no limite, correto, sobre a representação e, a partir dela, sobre as coisas. Assim, pensar a representação é pensá-la pela mediação do conceito da coisa que ela representa ao mesmo tempo associada à idéia de verdade sobre esta mesma coisa. Não existe, portanto, nenhuma possibilidade para uma multiplicidade de olhares. Se pensarmos na definição deste único ponto de vista, que além disso é tido como ideal, a questão da interpretação diferencial não mais pode se colocar, a partir do momento que aquela definição implica na existência de uma forma, e apenas uma, correta de observar, ler e compreender a representação. De qualquer jeito, mesmo nesta acepção a representação não se colocaria como reprodução do real, como um documento deste real no sentido forte do termo, mas apenas como

uma pista material, como um indício para se compreender como se constituiria em imagens aquele real. Ao mesmo tempo, e isso é importante para se pensar as implicações disso para a fotografia e o cinema, em nenhum momento se coloca em qualquer nível a questão da *parecença*, qualquer tipo de necessidade da representação ser "parecida" com o que ela retrata, como vimos a respeito do quadro de Constable.

Assim, pensar a representação não significa em nenhum momento se colocar a questão de pensá-la com réplica, como clone, como reprodução igual de um real que lhe seria exterior mas que, ao mesmo tempo, lhe seria idêntico, cópia fiel de todos os seus detalhes e, principalmente e mais importante, de todos os seus atributos.

Por fim, devemos nos deter no último dos termos utilizados por nossos autores para dar conta da relação entre real e imagem: o duplo.

Em uma primeira aproximação, podemos pensar o duplo como "algo que se coloca no *lugar de*".

Olhemos, por exemplo, a reconstituição dos mitos na tragédia grega. O coro dos sátiros, por meio da encenação e dos cantos, permitia e possibilitava a dissolução do indivíduo no cosmos, o reencontro do homem com as suas origens divinas. Nesta acepção, a relação com o divino implica também no aniquilamento do eu, em um despojamento de si em relação a algo maior que o engloba e redefine<sup>19</sup>.

Podemos também pensar as estatuetas de terracota na época do antigo Egito, que eram enterradas junto ao Faraó morto, ao lado da comida para sua alimentação, e que teriam o valor de poderem substituir o corpo no caso de algum acontecimento o destruir – constituindo-se como espécies de "múmiás de reposição", nas palavras de Bazin<sup>20</sup>.

Nos mais variados ritos temos objetos que assumem as "características de", sejam eles totens ou vudus. Nas imagens pré-históricas gravadas nas cavernas, longe do acesso e da vista de todos, lugar ao qual apenas o sacerdote tinha direito de entrar, os desenhos dos animais e das flechas nas paredes de pedra faziam parte de uma postura ritual de invocação de uma boa caça e de bons augúrios<sup>21</sup>.

Em todos essas acepções, e com todas as suas variações, uma significação comum deve ser ressaltada: o duplo aqui não pode ser dissociado em nenhuma hipótese de seu valor ritual.

Vernant nos ajuda a compreender esta proposição ao tratar do *kolossós*, em *Mito e pensamento entre os Gregos*<sup>22</sup>. Os kolossós seriam ídolos imóveis, grosseiramente talhados em pedra, que teriam como função ritual substituir o cadáver transformando-se no lugar objetivado de sua alma errante. "Substituindo o cadáver no fundo da tumba, o kolossós não visa reproduzir os traços do defunto, dar a ilusão da sua aparência física"<sup>23</sup>. Novamente, ressalta-se o fato de que aqui, como na representação, a semelhança física, a *parecença*, não ser um atributo necessário nem procurado e desejado. Ela simplesmente não vem ao caso. O kolossós, então, seria a unidade de duas formas, a ligação entre dois mundos. O kolossós seria o móvel por meio do qual o morto subiria à luz do dia para manifestar a sua presença aos olhos dos vivos. Portanto, "o kolossós não é uma imagem: é um "duplo"<sup>24</sup>. Neste contexto, o duplo seria uma verdadeira categoria psicológica, "que pressupõe uma organização mental diferente da nossa. O duplo é uma coisa bem diferente da imagem. Não é um objeto 'natural', mas não é também um produto mental: nem uma imitação de um objeto real, nem uma ilusão do espírito, nem uma criação do pensamento. O duplo é uma realidade exterior ao sujeito, mas que, em sua própria aparência opõe-se pelo seu caráter insólito aos objetos familiares, ao cenário comum da vida. Move-se em dois planos ao mesmo tempo contrastados: no momento em que se mostra presente, revela-se como não presente, revela-se como não pertencendo a esse mundo, mas a um mundo inacessível."<sup>25</sup>

Nesta direção, não seria um simples signo figurativo, pois seria impossível se pensar o kolossós fora de um sistema simbólico que associasse o signo plástico a uma função, separável do rito. Não sendo apenas uma evocação, seria o elemento que estabelece uma verdadeira ligação e comunicação entre dois mundos.

Os significados atribuídos a estes termos que vimos discutindo serão profundamente alterados a partir de meados do século XVIII e principalmente no decorrer do século XIX. Veremos aí uma transmutação de significados ao mesmo tempo que teremos uma convergência acentuada de sentidos. Desde a época do neoclassicismo, expresso nas pinturas de Ingres e David, a questão do realismo e do naturalismo começa a transformar-se, gradativamente, em uma referência que não pode mais ser deixada de lado. Mesmo que possamos objetar, como fizemos no caso de Constable, que na escola inglesa, como na academia francesa, o que era mais importante era ater-

se às regras da representação e não a um olhar direto da natureza, é evidente que no decorrer da primeira metade do século XIX reapropriações desta perspectiva se fizeram esquadrihando os mais variados caminhos. Se é claro que as regras rígidas afastam o olhar e as tintas do pintor de uma busca de qualquer tipo de "fidelidade" em relação ao seu modelo, seja ele pessoa ou paisagem, também é claro que as soluções encontradas, em alguns casos, aproximam-se da realidade com o estatuto de escândalo, como o famoso quadro de Courbet, *A origem do mundo*<sup>26</sup>, que retrata com os mais preciosos detalhes o corpo de uma mulher deitada, dos seios até o meio das coxas, com as pernas abertas em direção ao observador. A precisão desenhística desta tela é tão impressionante que é até mesmo difícil, se não o soubéssemos, distinguir tratar-se de um quadro ou de uma fotografia.

A disseminação da fotografia a partir da década de 40 vai difundir uma obsessão pela semelhança que atingirá níveis inimagináveis no tempo das pinturas, e que terá também sobre ela uma influência bastante acentuada<sup>27</sup>. O que nos interessa reter aqui é que depois do advento da fotografia a percepção do que era ser semelhante vai, definitivamente, mudar de registro, pois a pior das fotografias será sempre mais "semelhante" que a melhor das pinturas, em virtude de, naquelas, o homem parecer estar elidido<sup>28</sup>.

Nesta direção, o que se entendia por semelhança teve os seus sentidos a um só tempo reduzidos e transformados em um outro que não possuía, por meio de um processo de sucessivas mutações que teve no advento e disseminação da fotografia o seu ponto culminante e irreversível. O *semelhante*, por fim, transforma-se no *parecido*. O que, até então, não era de nenhuma forma fundamento das noções de representação e duplo torna-se uma de suas mais indissociáveis características. Ao fim deste processo confundem-se definitivamente representação, duplo e reprodução. Por um lado, esfumaçam-se os conceitos que outrora constituíam o vocabulário das formas de representação. Por outro, esvaziado de suas características rituais, o duplo se transforma em reflexo, e, por isso, tenta ser parecido. O duplo, finalmente, vira clone. E com isso dissolvem-se as diferenças que outrora separavam no campo do saber estes conceitos.

A questão sociológica que se coloca frente a esse processo é a de que espécie de constituição social é essa em que tudo tem de ser parecido. Que perspectiva é essa que coloca o "parecido" como se fosse uma busca natural de qualquer tipo de representação e de duplo?

A investigação destas questões remetem diretamente ao nosso problema central que é o da relação entre imagem de cinema e realidade. É quase uma afirmação de senso comum dizer que o cinema não reproduz a realidade, como cansa de explicitar Arnheim em seus textos. Ao mesmo tempo, se isso fosse tão senso comum assim o livro de Arnheim seria totalmente dispensável e não precisaria ter sido escrito. Assim, se parece ser quase "natural" esta percepção de que existe uma diferença intrínseca entre imagem e real<sup>29</sup>, ao mesmo tempo não parece que para o público ela sempre exista, ou pelo menos não exista sempre um pouco. Neste contexto, nos perguntamos se o cinema não parece guardar uma relação peculiar com o real que poderia ser diferente da expressa pelas noções de duplo, de reprodução e de representação, fundada que está na ambigüidade fundamental desta relação entre imagem e real.

Inúmeros autores apontam para esta relação problemática de algo que não é o real mas que se coloca às vezes, e de certas maneiras, como se o fosse, relação esta que eu chamarei aqui, em uma primeira aproximação, de "coeficiente de realidade".

Morin, em seu livro *O cinema ou o homem imaginário*, refere-se ao cinema como possuindo uma certa "impressão de realidade". "Nossa percepção fotográfica corporifica imediatamente as sombras: uma impressão de realidade emana destas sombras"<sup>30</sup>. A razão desta impressão de realidade se distinguir da própria realidade pode ser suposta mais à frente, quando Morin nos afirma que "os cenários, os objetos, os figurinos, se devem ser muito mais verossímeis que no teatro, podem ser muito menos verdadeiros (...). "O cinema utiliza maquinações e astúcias muito mais artificiais que aquelas do teatro mas que enganam a vista com muito mais eficácia. Podemos sonhar sobre este "realismo" fundado em um logro de algumas formas aparentes"<sup>31</sup> Nesta direção, filmar o "verdadeiro" não parece ser o melhor caminho para se atingir o verossímil, o que para alguns pode parecer uma contradição nos próprios termos, mas que é, pelo contrário, um aperfeiçoamento do engano, do enganar, por meio de artifícios que parecem sem ser pois o que é real não parece conseguir surgir aos olhos do espectador como se o fosse. Agregando a isso a tese fundamental de Morin de ser o cinema uma estrutura semelhante à dos mitos, portanto dos duplos, vemos crescer, e muito, a complexidade da interpretação dos fundamentos desta relação entre cinema e realidade e dos conceitos que dela poderiam dar conta.

Bazin vai referir-se a isso nos seguintes termos, em "A ontologia da imagem fotográfica": "Esta gênese automática [da imagem fotográfica] subverteu radicalmente a psicologia da imagem. A objetividade da fotografia lhe confere um poder de credibilidade ausente em qualquer obra pictórica".<sup>32</sup> Mesmo partindo dos mesmos pressupostos de Morin<sup>33</sup>, que pressupõe ser a relação entre imagem do cinema e espectador um desdobramento da relação imagem fotográfica e objeto fotografado, quando Bazin vai pensar a alteração que ela causou no ato de "representar" advindo da pintura ele a coloca nos seguintes termos: "A partir de então [do surgimento da fotografia] a pintura esquartejou-se entre duas aspirações: uma propriamente estética – a expressão de realidades espirituais onde o modelo se encontra transcendido pelo simbolismo das formas –, e uma outra, que seria um desejo puramente psicológico de substituir o mundo exterior pelo seu duplo. Esta necessidade de ilusão cresce rapidamente de sua própria satisfação, devorando pouco a pouco as artes plásticas."<sup>34</sup> Temos aqui operando um outro conceito de duplo, com um significado muito diferente daquele atribuído por Morin, pois este, agora, parece poder existir sem fazer parte de qualquer ritual e independentemente dele.

Já Jean-Claude Carrière vai referir-se à imagem cinematográfica como possuindo um "poder de convencimento", ao comentar a história de uma mulher argelina que, convidada para atuar em um filme, recusou-se a responder afirmativamente à pergunta se entendia o árabe, como deveria responder o seu personagem, de acordo com o roteiro, pois ela só falava o dialeto cabila. "A mulher cabila considerava seu texto uma mentira (e de seu ponto de vista estava certa), por causa do misterioso e irresistível poder de convencimento do cinema. Ele tem esse poder desde os primórdios (e em maior grau que qualquer outra mídia), desde quando os primeiros espectadores parisienses dos irmãos Lumière recuaram, alarmados, diante do trem que, silenciosamente, se arremessava contra eles"<sup>35</sup>.

Merleau-Ponty, por sua vez, afirma ter o cinema um "realismo fundamental": "O cinema falado, com seu diálogo amiúde envolvente, completa nossa ilusão. Daí, concebe-se muitas vezes o filme como sendo a representação visual e sonora, a reprodução mais fiel possível de um drama, o qual a literatura só poderia sugerir com palavras, enquanto o cinema tem a sorte de poder fotografar. O equívoco se mantém porque existe, de veras, um realismo fundamental pertinente ao cinema (...)"<sup>36</sup>. Novamente temos aqui colocada a ques-

tão da ilusão, mas que faz os conceitos de representação e reprodução se confundirem e quase se equivalerem.

A idéia de ilusão é retomada de maneira mais direta por Arnheim, em A arte do cinema, quando se refere à capacidade da imagem do cinema de portar uma "ilusão de realidade". "Acima de tudo, não é muito correto considerar as possibilidades artísticas do filme colorido sem termos bem presente que o filme tridimensional e o écran panorâmico já são realidades. Estão a fazer-se esforços no sentido de aperfeiçoar estes processos. Como consequência, a ilusão de realidade aumentará cada vez mais, a tal ponto que o espectador não será capaz de apreciar certos efeitos artísticos da cor, mesmo que fossem tecnicamente possíveis"<sup>37</sup>.

Pierre Sorlin, em *Sociologie du cinéma*, vai um pouco mais além do que vimos até agora ao propor ter a imagem do cinema uma "impressão de verdade". Se antes de pensava em verossimilhança, que em si mesma remete a ser algo "parecido" mas que sempre no limite se distingue na coisa com a qual se assemelha, neste caso, na aceção de Sorlin isto vai ficar ainda mais complexo ao sairmos do campo da ilusão para irmos para o do verdadeiro e, em consequência, do seu oposto, o falso. "A impressão de "verdade" sentida pelos estudantes, no decorrer da sessão evocada cada vez mais forte (...)"<sup>38</sup>.

Por fim, para não nos alongarmos mais, Pierre Francastel deixa claro como pretende tratar a questão do cinema ao, em seu *A imagem, a visão e a imaginação*, dedicar toda a segunda parte à análise da relação entre objeto plástico e objeto fílmico, chamando ainda um de seus capítulos esclarecedoramente de "Os mecanismos da ilusão fílmica"<sup>39</sup>.

Por caminhos muito diversos, nossos autores buscam dar conta de uma relação que comporta uma dose suficiente de ambigüidade que parece, pelo que expus acima, ter se transportado também para a própria constituição de um arcabouço metodológico que pudesse dar conta de compreender os fundamentos e os mecanismos deste processo. Por isso, vimos uma série de expressões diferentes serem usadas por esses autores para expressar o que entendem pela relação imagem, real, espectador, como também vimos uma flutuação de sentidos na apropriação de conceitos como os de reprodução, representação e de duplo. Esta falta de precisão conceitual aponta para uma imprecisão metodológica no tocante às possibilidades analíticas e interpretativas do que se poderia conceber como fundamento de uma investigação social sobre e a

partir do cinema, sempre veladas pela utilização do conceito de representação como conceito chave e fundante da relação entre cinema e sociedade.

#### Notas:

1 Veremos que autores que se utilizam da teoria dialética, da compreensiva e da positivista posicionam-se em ambas abordagens metodológicas.

2 Não pretendo repetir aqui a fundamentação desta proposição, desenvolvida em outro artigo, *Imagens do(n) Brasil – A Nação Vera Cruz*, publicado em *Estudos de Cinema – SOCINE II e III*, São Paulo, Annablume, 2000.

3 Cf. FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1982, p.5.

4 o que poderia ser pensado como uma espécie de conteúdo "empobrecido" da obra.

5 Lembremo-nos que a noção de dimensão foi articulada por Marx para superar a noção de fase, que estaria por demais comprometida com a idéia de sucessão. Visava também quebrar a rigidez de se pensar a noção de *processo* como uma articulação de inúmeras unidades autônomas em si mesmas. Assim, o processo de reprodução do capital seria a articulação de vários momentos diferenciados, expressos nos processos de produção, distribuição, circulação e consumo, passíveis de serem separados analiticamente mas absolutamente imbricados na realidade concreta. (Cf. MARX. *O Capital, livro I, capítulo VI (inédito)*. São Paulo, Livraria Editora Ciências Humanas, 1978).

6 Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. O Cinema e a Nova Psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.), *A Experiência do Cinema*, Rio de Janeiro, Edições Graal/Embrafilme, 1983, p. 112-113.

7 Esta indagação está fundada na inversão de uma certa pressuposição de senso comum, por demais difundida mesmo entre os estudiosos das ciências sociais, de que um documentário é em si mesmo o oposto de uma ficção. Devemos não nos ater a esta afirmação, em si mesma dogmática, para poder tentar buscar os fundamentos que poderiam explicitar as diferenças entre tipos de informação diferencial que portam estes filmes que fosse além da superficial constatação de que um documentário "fala de coisas que aconteceram" e de que um filme antropológico "é fundado em pesquisa científica acadêmica".

8 É meta desta pesquisa conseguir delimitar quais destes "termos" podem ser alçados ao estatuto de conceito, tendo em vista a flutuação em sua utilização por parte dos autores.

9 Cf. *Ontologie de l'image photographique, Le mythe du cinéma total, Montage interdit e L'Évolution du langage cinématographique* in: BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Ed. du Cerf, 1985, p. 9-24, 49-80.

10 Cf. ARNHEIM, Rudolf. *A arte do cinema*. São Paulo, Martins Fontes, s./d.

11 São Paulo, Mestre Jou, 1982, p. 820-821.

12 São Paulo, Martins Fontes, 1981, cap. II, p. 33-60.

13 Teóricos advindos das teorias da semiótica (Cf. *A Imagem*, de Lucia Santaella e Winfried Nöth, São Paulo, Iluminuras, 1999, e *A Imagem Precária*, de Jean-Marie Schaeffer, Campinas, Papius, 1996, entre outros) colocam esta questão da representação em outros termos que se afastam do que estamos ressaltando aqui.

14 Cf. GOMBRICH, E. *Arte e Ilusão*, São Paulo, Martins Fontes, 1986, p. 27-102.

15 O termo não é de Gombrich.

16 Cf. *Arte e Ilusão*, op. cit., p. 59-64.

17 Cf. FRANCASTEL, Pierre. *Études de sociologie de l'art*. Paris, Denoël, 1970.

18 Cf. *Las Meninas*. In: FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1981.

- 19 Cf. NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 1985, esp. cap. XVI, p. 131-137.
- 20 Cf. Ontologie de l'image photographique, op. cit., p. 9.
- 21 Cf. GOMBRICH, E. *A História da arte*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985, cap. I.
- 22 VERNANT, Jean-Pierre. Figuração do invisível e categoria psicológica do "duplo": o kolossós. In: \_\_\_\_\_. *Mito e pensamento entre os Gregos*. São Paulo, Paz e Terra, 1980, p. 303-316.
- 23 VERNANT, Jean-Pierre. Figuração do invisível e categoria psicológica do "duplo": o kolossós, op. cit., p. 306.
- 24 VERNANT, Jean-Pierre. Figuração do invisível e categoria psicológica do "duplo": o kolossós, op. cit., p. 307.
- 25 VERNANT, Jean-Pierre. Figuração do invisível e categoria psicológica do "duplo": o kolossós, op. cit., p. 309.
- 26 Musée D'Orsay, Paris.
- 27 Cf. NEWHALL, B. *The History of Photography*. New York, The Museum of Modern Art, 1964 e BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I*. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 91-107, entre outros.
- 28 Cf. BAZIN, A. *Qu'est-ce que le cinéma?* Op. cit., p. 12 e BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia, op. cit., p. 94.
- 29 "A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar" (BENJAMIN, Walter. (1986) Pequena História da Fotografia, op. cit., p. 94)..
- 30 MORIN, Edgar. (1985) *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, Les Éditions du Minuit, p. 39.
- 31 MORIN, Edgar. (1985) *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, op. cit., p. 164.
- 32 Cf. Ontologie de l'image photographique, op. cit., p. 13.
- 33 Que será compartilhado pelos outros autores a seguir.
- 34 Ontologie de l'image photographique, op. cit., p. 11.
- 35 CARRIÈRE, Jean-Claude. (1995) *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, p. 52.
- 36 MERLEAU-PONTY, Maurice. (1983) *O Cinema e a Nova Psicologia*, op. cit., p. 114.
- 37 ARNHEIM, Rudolf. (s./d.) *A arte do cinema*, op. cit., p.125.
- 38 SORLIN, P. (1977) *Sociologie du cinéma*. Paris, Aubier, p. 41.
- 39 Cf. FRANCASTEL, Pierre. *L'image, la vision et l'imagination*.

## Bibliografia

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo, Mestre Jou, 1982, p. 820-821.
- ARNHEIM, Rudolf. (s./d.) *A arte do cinema*. São Paulo, Martins Fontes.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1994.
- BAUDRILLARD, Jean. *Le crime parfait*. Paris, Galilée, 1995.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Ed. du Cerf, 1985.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I*. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 165-196.

- \_\_\_\_\_. Pequena História da Fotografia. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I*. São Paulo, Brasiliense, 1986, p.91-107.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *L'Image-Temps*. Les Éditions du Minuit, 1985.
- FERRO, Marc. *Cinéma et histoire*. Paris, Denoël/Gonthier, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Film et histoire*. Paris, Ed. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1981.
- FRANCASTEL, Pierre. *Études de sociologie de l'art*. Paris, Denoël, 1970.
- \_\_\_\_\_. *A Realidade Figurativa*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1982.
- \_\_\_\_\_. *L'image, la vision et l'imagination*. Paris, Denoël/Gonthier, 1983.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- GROSS, Sabine. *Film – real time, life time, media time*. 1992 (mimeo).
- HAUSER, A. *História Social da Literatura e da Arte*. Ed. Mestre Jou, SP, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Sociology of Art*. Chicago, The University of Chicago Press, 1982.
- JARVIE, I. C. *Sociologia del Cine*. Madrid, Guadarrama, 1974.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of film*. Oxford, Oxford University Press, 1960.
- MENEZES, Paulo. *A trama das imagens*. São Paulo, Edusp, 1977.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O Cinema e a Nova Psicologia. In: Xavier, Ismail(org.), *A Experiência do Cinema*, Rio de Janeiro, Edições Graal/Embrafilme, 1983, p. 103-117.
- MORIN, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, Les Éditions du Minuit, 1985.
- NEWHALL, B. *The History of Photography*. New York, The Museum of Modern Art, 1964.
- NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Indianapolis, Indiana University Press.
- SANTAELLA, Lucia & Nöth, Winfried. *A Imagem*. São Paulo, Iluminuras, 1999.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A Imagem Precária*. Campinas, Papirus, 1996.
- SORLIN, P. *Sociologie du cinéma*. Paris, Aubier, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Les fils de Nadar. Le siècle de l'image analogique*. Paris, Nathan, 1997.

VERNANT, Jean-Pierre. Figuração do invisível e categoria psicológica do "duplo": o kolossós. In: \_\_\_\_\_. *Mito e pensamento entre os Gregos*. São Paulo, Paz e Terra.

VIRÍLIO, P. *Guerra e cinema*. São Paulo, Ed. Página Aberta, 1993.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência*. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 1984.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: Novaes, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 367-384.

